شعر محمد الفيتوري

الرؤية والتشكيل

تأليف

د. عايدي علي جمعة

الكتاب: شعر مُحَمَّد الفيتوري .. الرؤية والتشكيل

الكاتب: د. عايدي علي جمعة

الطبعة: ٢٠٢٢



الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ ـ ٣٥٨٦٧٥٧٦ ـ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

جمعة ، عايدي علي

شعر مُحَمَّد الفيتوري .. الرؤية والتشكيل / د. عايدي علي جمعة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٨٣ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٥ – ٤٤٣ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٤٢٨٦ / ٢٠٢٢

شعر محمد الفيتوري
الرؤية والتشكيل



الإهداء

إلى الشاعر الكبير مُحَمَّد الفيتوري.

وإلى جدي الكريم جمعة مُحَمَّد علي في رحاب الله.

خالص تحياتي وودي

المؤلف

تمهيد

النشأة والتكوين

ولد الشاعر السوداني الكبير مُحَمَّد الفيتوري في بلدة الجنينة– عاصمة دار مساليت غربي السودان، وليس من المعروف على وجه التحديد تاريخ ميلاد الشاعر، ففي مثل هذه القبائل يقل الاهتمام بتسجيل المولود. "وقد أجمع الباحثون على أن تاريخ ولادة الفيتوري هو ١٩٣٠[١]، وصرحت السيدة آسيا زوج الشاعر السابقة أن ميلاد الفيتوري كان ١٩٢٩م، كما أخبرها بذلك حموها الشيخ مفتاح رجب الفيتوري والد شاعرنا"[٢].

وقد كان للشاعر أخ قبله اسمه مُحَمَّد توفى، وقد اطلع الشاعر على ورقة في بيته مكتوب عليها "ولد ابننا المبارك مُحَمَّد سنة ١٩٣١م"، والشاعر لا يعرف ما إذا كان المقصود بتلك الورقة هو أم أخوه المتوفى.

ولكن الأوراق الرسمية التي يحملها الشاعر الآن سنة ١٩٩٧م تقول إن تاريخ ميلاده ١٩٣٦م، وذلك اعتماداً على تسنين الطبيب له.

ولد مُحَمَّد الفيتوري لأب من رجال التصوف اسمه مفتاح رجب الشيخي الفيتوري "وقد كان خليفة خلفاء الطريقة العروسية الشاذلية الأسمرية أو الطريقة الأسمرية"[٣].

---

(١) منيف موسى، مُحَمَّد الفيتوري شاعر الوطنية والحب، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٥م، ص٥٢.

(٢) المرجع السابق، ص٥٢.

(٣) المرجع السابق، ص٥٢.

ووالدته هي الحاجة عزيزة علي سعيد بنت علي سعيد الذي كان تاجراً للرقيق والعاج والذهب والحرير عن طريق درب الأربعين الذي يربط السوادان وليبيا.

هذا الرجل تزوج بجارية مخطوفة اسمها زهرة جدة شاعرنا لأمه وصاحبة التأثير الكبير في حياته. فقد استطاعت هذه السيدة الزنجية المخطوفة من إقليم بحر الغزال أن تصب في وجدان الطفل كل عذاباتها فقد كانت "نصرانية"، شاعرة، ذكية، كثيرة الأحلام، أثرت في الشاعر تأثيراً بيناً حتى القول إن العوامل الاجتماعية والأحداث منحته تجارب خارجية بينما ساعدته زهرة بأساطيرها ونصائحها وأخبارها على الغوص في الداخل والبحث عن ذاته الحقة، الذات التي تصمد بعد تلاشي "الذاتات" الطارئة والمؤقتة"[١].

وهاجرت الأم بابنتها والدة الشاعر إلى غربي السودان بسبب وطأة الاستعمار الإيطالي، وبسبب خلاف دب بينها وبين زوجها حيث تم التعارف بين الوالد والوالدة "إذ إن الوالد قد هاجر من ليبية إلى غربي السودان قبيل الحرب العالمية الأولى، مع من هاجر من أبناء ليبية بسبب وطأة الاستعمار الإيطالي"[٢] وتزوج الوالد بالوالدة وأقامت الأسرة في الجنينة حيث ولد لهما الابن الأول الذي مات فقد توفى لهما ذكور ثلاثة هم: مُحَمَّد وإبراهيم، وعبد السلام، وبقى لهما شاعرنا وشقيقة له ثم هاجرت الأسرة إلى الإسكندرية حيث نشأ الفيتوري وترعرع.

وفي هذه المرحلة تضافرت عدة أشياء على تشكيل نفسية الشاعر، واستطاعت أن تخط أنهارها في حياته وشعره فيما بعد.

---

(١) نجيب صالح، مُحَمَّد الفيتوري والمرايا الدائرية، الدار العربية للموسوعات، ط١، ١٩٨٤م، ص١٩١.

(٢) منيف موسى، مُحَمَّد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب، ص٥٤.

فالجدة زهرة سكبت معاناتها في نفس الشاعر بالقدر الذي أورثته ملامحها الإفريقية. وقد كان معظم سكان هذه المدينة من الطبقة البيضاء المترفة مما ولد في نفس الشاعر ما يوشك أن يكون مركب نقص تمثل في إحساسه المبالغ فيه بدمامته وفقره.

وحينما قامت الحرب العالمية الثانية تعرضت هذه المدينة الساحرة إلى غارات الألمان الجوية، التي كانت تقلق سكان هذه المدينة، وتحول مبانيها إلى أنقاض فأخذ نصيبه من ذلك حيث "شهدته حواري الإسكندرية وأزقتها المتربة المتسخة، وهو يتدحرج مع الهاربين إلى الخنادق والمخابئ لينزوي معهم بعيداً عن شظايا القنابل، ونيران الطائرات المغيرة"[(١)].

ثم حدث شيء آخر، فقد استضاف الشاعر وأسرته عمدة قرية عرمش بعد أن نزحت أسرة الشاعر إلى الجنوب قليلاً حيث تقع هذه القرية على بعد عشرين كيلو متراً من بندر كفر الدوار، ومنحهم بيتاً متواضعاً، يقع على الطريق الزراعي الذي يمتد على حافة إحدى الترع التي تجري لري أراضي المنطقة. ومن هنا اتصل الشاعر بالطبيعة البسيطة بشكل عميق، واستطاع أن يرى الفلاحين عن كثب، ويستشعر حجم معاناتهم، وكان هذا البيت من الطوب اللبن تكثر فيه الهوام والحشرات المألوفة في بيئات فقراء القرى، فكان الشاعر القلق بطبعه لا يستطيع أن ينام جيداً.

وإذ ذاك يحدث شيء يبدو يسيراً لكنه أثر تأثيرا كبيراً في نفس شاعرنا فقد كان دائماً يسمع بعد الفجر بقليل وقع أقدام الماشية يسحبها الفلاحون في طريقهم إلى حقولهم، وكان هناك غلام في مثل سنه تقريباً يذهب في هذا الوقت

---

(١) محمد الفيتوري، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣م، ص١٣.

ببقرته، وقد اعتاد أن يغني بصوت شجي موالاً بعينه كل صباح يردده هو هو دون تغيير حتى حفظه الشاعر يقول فيه:

يا دنيا بلا لؤم:

يكفي الشؤم بزيادة.

خت الحبايب مع

الخلان بزيادة

اللي معاه مال

بيات الورد في أحضانه

واللي بلا مال

بيات رجليه في أسنانه

اللي معاه مال

لحمته من الضحى جيه

واللي بلا مال

يسقى العيش في الميه

يا ليل.. يا عين.

لقد استطاع هذا الغلام بصوته الرائع أن يلفت الشاعر بقوة إلى التفاوت الطبقي البين في المجتمع. الأمر الذي سوف يظل ماثلاً في تجربته ورؤيته بوضوح بعد ذلك. ثم توقفت الحرب.

وعادت الأسرة إلى مدينة الإسكندرية بعد عام من مجيئها إلى القرية ودخل

الابن (شاعرنا) الأزهر الشريف "وفي زحام ألفية ابن مالك ومشكلات النحو والإعراب، وقضايا الفقه والشريعة، ومجادلات الفلاسفة والمتكلمين أحس بالغربة والحزن يخيمان على روحه، وتكادان تختفان أنفاسه"(١).

فبدأ يعبر عن الحزن والغربة، وكان ذلك مقدمة الشعر عنده. وبالطبع كانت هذه الأشياء التي كتبها "صورة طبق الأصل، لما قرأه لشعراء آخرين، يسكنون بطون الكتب، ويطلون عليه من شرفات العصور... طرفة بن العبد، امرؤ القيس، وعمرو بن كلثوم، وزهير بن أبي سلمى، وعنترة بن شداد"(٢).

وحدث أن وقع الشاعر على قصص البطولات الشعبية العربية، فاستطاع أن يشبع احتياجاته الروحية في تلك الفترة، بقراءة سيرة عنترة بن شداد خاصة، وأحس بتقارب شديد معه، جعله يشعر بالسعادة حين "اكتشف أن فارسه وشاعره الأسطوري، أحد أولئك الذين بلغ من عظمة قصائدهم، وسمو قيمتها الفنية، أن كتبت بماء الذهب وعلقت على أستار الكعبة، وسميت بالمعلقات"(٣).

كذلك قرأ سيرة بني هلال، وحمزة البهلوان، والأميرات ذات الهمة وسيف بن ذي يزن، وفيروز شاه، وألف ليلة وليلة، ثم اتسعت دائرة مطالعاته "وتنقل ما بين شيرلوك هولمز، وطرزان، وأرسين لوبين، وبدا له أن يقرأ بالضرورة أعمالاً أدبية أخرى، مترجمة عن لغتها الأصلية، مثل: البعث، وأناكارنينا، والحرب والسلام لتولستوي، وفاوست لجوته، وآلام فرتر لجوته، وغادة الكاميليا وماجدولين"(٤).

وتجاوز المعلقات العربية فقرأ لشعراء الصعاليك، وشعراء صدر الإسلام،

---

(١) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص١٣.

(٢) محمد الفيتوري، السابق، ص١٤.

(٣) محمد الفيتوري، السابق، ص١٤.

(٤) محمد الفيتوري، السابق، ص١٤.

والعصر الأموي والعباسي "وأعجبه من هؤلاء الشريف الرضي، وتلميذه النابغة مهيار، والمعري والمتنبي وابن الرومي، وأبو تمام، ورفض البحتري وأبو العتاهية وأبو نواس... وكما خيل إليه أنه شاعر خيل إليه أنه عاشق"[1].

ولكنه كان يشعر أن حبه ليس ناجحاً فغلبه الحزن، وازداد انطواء على نفسه، وأحس بالتقارب مع أبي القاسم الشابي وإلياس أبو شبكة "وعلى صفحات الأعداد القديمة التي عثر عليها من مجلات "أبولو" و"الإمام" و"المقتطف" و"اللطائف المصورة" و"المجلة الجديدة" التقى بجبران خليل جبران، ونسيب عريضة، وفوزي المعلوف، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، ونعمة قازان"[2].

غير أن تأملات جبران خاصة كانت أقوى تأثيراً عليه من سواها في تلك الفترة وعلى الجانب الآخر لم تستطع معدته هضم أشعار المازني والعقاد وشكري، كذلك أيضاً لم يستطع أن يستمتع بشعر أحمد زكي أبو شادي، لكنه أحب كثيراً التيجاني يوسف بشير، ومحمد عبد المعطي الهمشري، ومن بعدهما إبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل، وحسن كامل الصيرفي، ثم عثر على بودلير فملك عليه نفسه وأثر فيه تأثيراً كبيراً، يقول "لقد عثرت اليوم على شاعر فرنسي اسمه شارل بودلير... يكاد يفقدني صوابي... إنه ذو طبيعة شعرية غير عادية، قادرة على خلق الصور، وتجسيد المشاعر والأفكار، وتكثيف الأوضاع الاجتماعية والنفسية، في حالات فقدان تناسقها وانسجامها فنياً، إن لديه بصيرة تنفذ إلى ما وراء الأشكال والمظاهر... إنني غارق في هذه المرحلة، حتى الغيبوبة والدوار، في عالم بودلير المخيف المعذب، في أزهار الشر"[3].

---

(١) محمد الفيتوري، السابق، ص١٤.

(٢) محمد الفيتوري، السابق، ص١٤.

(٣) محمد الفيتوري، السابق، ص٢١.

وكان أروع ما يعجبه في بودلير أن حبيبته جارية سوداء اسمها جان ديفال فقد حطم بودلير إذاً فوارق اللون والطبقة، ومن ثم كان شغف الشاعر به.

كذلك كان لديوان "إصرار"[1] للشاعر المصري كمال عبد الحليم أثر خاص في الشاعر وفي إلهاب الفكر الثوري في عقله ووجدانه.

وفي عام **١٩٥٥** أصدر الشاعر ديوانه الأول "أغاني إفريقيا" وهو لم يزل بعد طالباً في دار العلوم التي انتقل إليها من الأزهر في العام الدراسي **١٩٥٣-١٩٥٤**م. فأثار هذا الديوان ضجة شعرية، واستلفت الأوساط الأدبية والفكرية في العالم العربي فأقامت الكلية حفلة تكريم اعتزازاً به. والحقيقة أن "قارئ ديوان "أغاني إفريقيا" ليدهش حقاً من وجود مثل هذا العمل الكامل لشاب لم يكن قد تجاوز بعد عامه العشرين، حين أنجز بعض قصائده، وإن القارئ ليؤمن أن الفيتوري خلق ليكون شاعراً من طراز فريد"[2]. لكنه لم يصبر على الدراسة الرسمية فترك دار العلوم بعد عامين، واشتغل بالصحافة خصوصاً في جريدة الجمهورية.

وبعد عودته إلى السودان عام **١٩٥٨**م مارس العمل الصحفي في السودان فكتب في مجلات كثيرة، خصوصاً مجلة الإذاعة والتليفزيون السودانية وعمل رئيساً لتحرير مجلة "هنا أم درمان" حتى سنة **١٩٦٤**م.

وبعد ذلك انتقل إلى لبنان، واشتغل بالعمل الصحفي أيضاً. ثم شغل الفيتوري منصب خبير إعلامي في جامعة الدول العربية بالقاهرة، ولكنه ترك هذه الوظيفة عام **١٩٧١**م لأنه كتب قصيدة "إلى عبد الخالق محجوب ورفاقه" وهؤلاء كانوا مناوئين للرئيس نميري، مما جعله يغضب على الفيتوري: فعاد إلى لبنان،

---

(١) انظر كمال عبد الحليم، إصرار، مطبوعات الغد، ١٩٨٣م.

(٢) جليلة رضا، وقفة مع الشعر والشعراء، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٧م، ص٥١.

لكنه لم يلبث أن أبعد عنها عام ١٩٧٤م لأسباب تبدو سياسية.

ثم سافر إلى ليبيا وحصل على جنسيتها وتولى عدة مناصب سياسية ليبية، فكان ملحقاً ثقافياً في سفارة ليبيا في روما ثم بيروت ثم المغرب. وأخيراً عاد إلى مصر ليعمل مستشاراً ثقافياً في مكتب المتابعة الليبي بالقاهرة.

وتعتمد دراستنا لشعر الفيتوري على دواوينه الآتية:

المجلد الأول: دار العودة بيروت.

يضم أغاني إفريقيا– اذكريني يا إفريقيا– عاشق من إفريقيا– معزوفة لدرويش متجول– سقوط دبشليم– البطل والثورة والمشنقة.

المجلد الثاني: دار العودة بيروت

ويضم أقوال شاهد إثبات– أحزان إفريقيا (سولارا)– ثورة عمر المختار– ابتسمي حتى تمر الخيل، لكننا استبعدنا أحزان إفريقيا وثورة عمر المختار لأنهما مسرحيتان.

وقد أصدرت له دار الشروق ثلاثة أعمال هي:

ديوان شرق الشمس غرب القمر ١٩٩٢م– يأتي العاشقون إليكِ ١٩٩٢.

قوس الليل– قوس النهار– طبعة دار الشروق ١٩٩٤، طبعة أولى.

وأخيراً أصدرت له الهيئة المصرية العامة للكتاب ديوان أغصان الليل عليك ١٩٩٧م.

وقد استطاع الفيتوري أن ينال بكتاباته تلك مكانة مرموقة، ليس عند العرب وحدهم، وإنما عند غيرهم أيضاً، فقد ترجم شعر الفيتوري إلى العديد من اللغات الأجنبية منها الإيطالية والفرنسية والإنجليزية والألمانية وحظى بتقدير

المهتمين بالإبداع هناك، وقد كان شعر الفيتوري هو النموذج الذي استطاع أن يلفت الألمان إلى قيمة الأدب العربي الحديث، فقد كانت "الجامعات الألمانية حتى مقتبل الستينات من هذا القرن لا تعترف بالأدب العربي الحديث على الإطلاق، بل كانت تنظر إليه على أنه لا يرقى إلى مستوى التعرض له في الجامعات، أو على مستوى أكاديمي رفيع"[١].

ومن هنا كان لابد من مواجهة هذا التحدي، وقد تم ذلك على يد الدكتور مجدي يوسف، فقد كان عليه أن يثبت "إلى أساتذة الجامعة في ألمانيا أن هذا الاعتقاد لا يقوم على أساس، من هنا كان على أنه أقدم لهم نماذج من الأدب العربي الحديث تثبت ما أقول، فكان شعر الفيتوري هو أول هذه النماذج التي تحديت بها موقف الألمان المعارض لقيمة الأدب العربي الحديث، وقد كان ذلك في عام ١٩٦٥"[٢].

وقد قام الدكتور/ مجدي يوسف بترجمة "ياقوت العرش" و"النافذة". وقام المستشرق الألماني الشهير "هانز فير" وكان أستاذاً ورئيس قسم الدراسات الشرقية في جامعة ميوستر في ألمانيا بترجمة "البنفسجات الثلاث" وقام الدكتور مجدي يوسف بنشرها في مجلة فكر وفن بعد تعديل الترجمة ـ فقد كانت ترجمة هانس فير جافة– مع الأصل العربي عام ١٩٦٥م. وقام بالتعليق على القصيدة باللغة العربية في نفس العدد[٣].

"كما أن المستشرقة الشهيرة الأستاذة آن ماري شيمل– وكانت آنذاك

---

(١) من حديث مسجل عندي للدكتور/ مجدي يوسف وهو واحد من الذين عاشوا في ألمانيا ودرسوا بها، وتولى تقديم شعر الفيتوري، وغيره في محاضرات إلى الألمانيين.

(٢) المرجع السابق.

(٣) انظر مجلة فكر وفن، العدد التاسع ١٩٦٧م، العام الخامس يصدرها ألبرت تايلا وآن ماري شيمل.

أستاذة في جامعة بون... قامت في الستينات أيضاً بترجمة قصائد للفيتوري من بينها "الطوفان الأسود" إلى الألمانية وهي معجبة جداً بشعر الفيتوري"(١).

ومن هنا فقد "كانت أشعار الفيتوري إذن بمثابة النموذج الذي استطعت به أن أقتحم السياج الذي كان مفروضاً على الأدب العربي الحديث من جانب المثقفين الجامعيين في ألمانيا".

وقد كان رد فعل الألمان تجاه ذلك حسناً، وانفعلوا بشعر الفيتوري بسبب مذاقه الخاص، وقد حدث "تغير حقيقي في الموقف الرافض لأدبنا وثقافتنا المعاصرة من جانب الأساتذة الألمان، وكان يحضر هذه المحاضرات ليس فقط أساتذة الدراسات الشرقية في جامعة كولونيا، وإنما أيضاً المعيدون، وطلبة الدراسات العليا"(٢).

وقد كان الدكتور مجدي يوسف يقرأ أولاً النص الشعري العربي، ثم يقدم ترجمته الألمانية، ويعلق على قيمتها الجمالية من خلال الصوتيات في الأصل العربي، وارتباط دلالاته الجمالية بالدلالات الرمزية الموجودة في القصيدة.

وقد قامت الصحف المصرية –وعلى وجه التحديد– الأهرام والجمهورية في عام ١٩٦٦م بتسجيل هذا الحدث الثقافي المهم.

فقد جاء في جريدة الأهرام في صفحتها الأخيرة بتاريخ ٢٤ فبراير سنة ١٩٦٦م بجانب صورة للشاعر وقد كتب تحتها:

محمد الفيتوري:

تقرأ له ألمانيا.

---

(١) مجدي يوسف من حديث مسجل عندي.

(٢) من حديث مسجل عندي للدكتور مجدي يوسف.

"ألمانيا تقرأ الطوفان الأسود

إلى الألمانية ترجمت ٤ قصائد من أعمال الشاعر الأسمر مُحَمَّد الفيتوري هي "الطوفان الأسود" و"البنفسجات الثلاث" و"ياقوت العرش" و"النافذة" الأولى ترجمتها المستشرقة د./ أنيماري شيمل، وقد نشرت في مجلة فكر وفن"، الثانية ترجمها المستشرق المعروف د. هانز فير عضو مجمع القاهرة، بينما ترجم الأخريين المصري مجدي يوسف المحاضر عن الأدب المعاصر قسم الدراسات الشرقية في جامعة كولونيا، وقد تولى تقديم وتفسير القيم الجمالية في شعر الفيتوري من خلال القصيدتين. وهذه هي الأبيات الأولى من "الطوفان الأسود" التي ترجمها المستشرق "هانز فير".

"لقـــد غســـل النـــور أرضـــك	حـــتى ســـراديبك الرطبـــة المظلمـــة
مشـــى الفجـــر فيهـــا بأنفاســـه	يفضـــــض أيامـــــك القادمـــــة
فهـــل تســـمعين أغـــاني الزنـــوج	تـــــدوي مثقلـــــة بالحيـــــاة؟
وهـــل تبصـــرين وجـــوه العبيـــد	تقهقـــه حـــول نعـــوش الطغـــاة"

وليس يخفى خطأ نسبة ترجمة هذه القصيدة لهانز فير، فالمعروف أن هذه القصيدة ترجمتها أنيماري شيمل.

الفصل الأول

التصوف في شعر الفيتوري

كان لثراء التجربة الصوفية في الشعر العربي ونضجها، وخصوبة القضايا الإنسانية التي تطرقها أثر كبير في جذب الشعراء العرب إليها. فقد شهد الموروث الصوفي عامة –النصوص والشخصيات– اهتماماً كبيراً في الثقافة المعاصرة بحيث بدا حضوراً ملموساً ومؤثراً في هذه الثقافة وفي كتابة المبدعين بصفة خاصة، ثم اتضحت معالم التأثر في تجربة الشاعر المعاصر، وغدت جديرة بالدراسة.

"ومع أن التصوف تيار كبير عام، فإن لكل واحد من الشعراء تصوفه الخاص به، تحدده أسباب متصلة بحياة الشاعر واتجاهه الكبير في الشعر، فتصوف البياتي إحساس باستمرار النفي، وظمأ إلى الحب، وارتياح إلى عالم الأشباح.. وحزن لأن الكفاح لم يأت بثمرة مرجوة، وتصوف أدونيس انفتاح على الكون، واتحاد بالتراث الصوفي الديني... وتصوف مُحمَّد الفيتوري حزن عميق يشوبه الإخفاق العاطفي والإحساس بالغربة"(١).

وفيما يتعلق بالفيتوري ربما كانت التجربة ذات طابع خاص يرتد إلى النشأة الأولى للشاعر، خصوصاً إذا عرفنا أن والد الفيتوري كان من رجال الطرق الصوفية "ومنذ طفولته المبكرة كانت ترتعد في آذانه أصوات طبول ودفوف، وترتعش أمام عينيه أجساد بشرية ترقص رقصات متوفرة، فلقد كان والده من

---

(١) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٦١، دار الشروق، ط٢، ١٩٩٢م.

رجال الطرق الصوفية لا يمل القيام بموالدها وطقوسها"[١].

إذن فالتجربة الصوفية جزء فاعل ومؤثر في تكوين الشاعر "ولذلك فإن لجوءه إليها ليس لجوءاً طارئاً أو جديداً أو مفتعلا.. ليس لجوءاً ثقافياً أو فلسفياً، أو فنياً لمجرد البحث عن أفق جديد"[٢].

وبعد أن أفرغ الشاعر ما في نفسه تجاه إفريقيا وقضاياها[٣]، وجد الشاعر في نفسه معينا آخر لا يكاد ينضب، إنه المعين الصوفي. فالصوفية من حيث هي "استيطان منظم لتجربة روحية"[٤] كانت هي الباب السحري الذي دخل الفيتوري منه إلى وجه آخر من وجوه تجربته الشعرية.

لكن بعض النقاد يرى أن الفيتوري عندما ترك التجربة الإفريقية، تلك التجربة التي يمت إليها بصلة إلى التجربة الصوفية في ديوانه معزوفة لدرويش متجول، وعندما قام بإدانته الهزيمة الحزيرانية ١٩٦٧م من خلال مطولته سقوط دبشليم "يبدو في كل هذا مجهداً، ومردداً للشعارات الطافية في عالم السياسة، وسائراً وراء عدد من قضايا الرفض التي استهلكها الشعراء، فقد انحرف عن الطريق الطبيعي الذي أبدع فيه، وسار في شوارع خلفية... بل يمكن القول بأنه كاد أن يضيع في هذه الشوارع"[٥].

لكن هذا الزعم تنقصه الموضوعية لأنه لم يأت بدليل واحد على ذلك، ولم يوضح لنا أصحاب هذا الزعم الأسباب الموضوعية التي بنوا عليها رأيهم، فلم

---

(١) محمود أمين العالم، مقدمة ديوان أغاني إفريقيا، ص٤٢. دار العودة، بيروت ط٣، ١٩٧٩م.

(٢) مُحَمَّد الفيتوري، المجلد الأول، ص٣٤. دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.

(٣) ظهر ديوان معزوفة لدرويش متجول الذي اتضحت فيه سمات تجربته الصوفية بعد دواوينه في إفريقيا.

(٤) مُحَمَّد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر الحديث، فصول م١ ع٤ يوليو ٨١، ص١٠١.

(٥) عبده بدوي، في الشعر والشعراء، ص١٤٨. المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨١م.

يحللوا شعره الصوفي، ويخرجوا لنا بهذه النتيجة، وإنما الأمر لا يعدو سوى انطباعات شخصية لا تغني شيئاً في مجال البحث الأدبي.

ونحن إذا تتبعنا سمات النزعة الصوفية عند الفيتوري، فإننا نجد ملمح القلق والغربة "فالتصوف –أو العبقرية الدينية– قدرة على الشعور بحقائق الدين والعبادة، وهو كجميع العبقريات قلق يتطلب الراحة بالتعبير عن نفسه، والتوفيق بين النقائض التي تعتريه والشكوك التي تساور الضمير فيما يجب عليه(١)".

وهذا الملمح ملمح أصيل من ملامح التجربة الصوفية.

يقول الفيتوري معبراً عن قلقه وحزنه واغترابه:

وعدت في سجني يا بيروت

تحدجني أقنعة الوجوه والبيوت

ورعشة طفلية لرجل مبغوت

تلفني في موضعي

ووجهي الغريب يا ثلجية اليدين

يبحث في خرائب العيون عن عينين

تعانقان أدمعي(٢)

فالشاعر يشعر باغتراب كبير، فوجهه غريب، وحبيبته لا تمد له يد العون كي تنتشله من غربته، فهي ثلجية اليدين، والبيوت الكثيرة تتحول إلى مطارد يحدج الشاعر بلا رحمة، وأقل شيء يجعل الخوف يلفه في موضعه، لذا فهو يبحث

(١) عباس العقاد الله، ص٢٠٥. دار المعارف، ط٤، ١٩٦٤م.

(٢) المجلد الأول، ص٤٨١.

في العيون الكثيرة، علة يجد عينا ترفق به، فلا يجد، ومن ثم فإن مداخل المدن تتحول إلى خرائب يصطف البوم والغربان عليها، وهي ترمق الشاعر بنظراتها العمياء، بل وتنقره أيضاً.

ورأيت بومات وأغربة

تصطف عبر مداخل المدن

عمياء ترمقني

حينا وتنقرني

وتظل تنكرني(١)

لذلك فإن ظاهرة الحزن تأخذ مساحة كبيرة في شعره وقد كان هذا بالإضافة إلى تجربة الشاعر من تأثير الشاعر الإنجليزي توماس ستيرنز إليوت، فقد بدا تأثيره في الشعر العربي عموما في "تيار السأم والعبث والاغتراب الرافض للعالم، ذلك التيار الذي يبدو في كثير من القصائد التشاؤمية التي تفيض بأحزان الإنسان المغترب السأمان الذي يحس بعبث الحياة، أو عقم التكرار الرتيب، وضياع ذاته وفرديته في مواجهته قوي لا قبل له بمواجهتها"(٢).

والكآبة تسيطر على الفيتوري، وفي أوقات غير محددة تماماً تطل عليه في هيئة غريبة.

تجيئني لابسة إكليلها الشوكي

أو حاملة شمعتها الضريرة(٣)

---

(١) السابق، ص٤٧٧.

(٢) د. سعد دعبيس، حوار مع قضايا الشعر المعاصر، ص١٥٠. دار الفكر العربي.

(٣) المجلد الأول، ص٤٨٤.

وكان من نتيجة الاغتراب والحزن أن شاعت ظاهرة التأمل "وهي القدرة على النفاذ إلى المستويات الأعمق في النفس البشرية، وفي الكائنات، وهي نوع من الاستبطان الواعي، وخاصية التأمل جزء أصيل في التجربة الصوفية"[1].

يقول الفيتوري:

دنيـــا لا يملكهـــا مـــن يملكهـــا	أغـــنى أهليهـــا ســـادتها الفقـــراء
الخاســـر مـــن لم يأخـــذ منهـــا	مـــا تعطيـــه علـــى اســـتحياء
والغافـــل مـــن ظـــن الأشـــياء	هــــــــــي الأشــــــــــياء[2]

فهو هنا يطرح رؤية ذاتية للحياة مشربة بفلسفته الخاصة أو تجربته التي لا تخلو من جسارة ويرى أن كل ما في الحياة صائر إلى العدم لا محالة، وأن الأشياء التي تبدو له عبارة عن عرض يزول، ويبقى الجوهر الخالد في الكون. لذا فهو يرى أن الفقراء بناة هذه الحياة وهم قاعدتها الأساسية، فهم سادة العالم، لأنهم لا يملكون شيئاً عرضياً يحجبهم عن البريق الروحي للحقيقة، وقد بدأ الشاعر القصيدة بكلمة دنيا التي تتردد على لسان المتصوفة كثيراً، وكأنهم يسخرون منها، وهذه الكلمة، وإن كانت لازمة من لوازم المجذوب في الأدب الشعبي، فإنها عنده لا تتطور إلى نوع من التأمل الباطني العميق للأشياء، بعكس الصوفي الذي يمضي خطوة أبعد، ويرى الدنيا لا شيء بالنسبة للآخرة، فهي دائماً حجاب يحجب الناس عن الحقيقة الأزلية.

ومن سمات التجربة الصوفية عند الفيتوري الحب الإلهي، وهذه الظاهرة تأخذ مساحة كبيرة عند المتصوفة عموماً، وهم يجردون من الذات الإلهية معشوقة

---

(١) هدارة، السابق، ص١١٥.

(٢) المجلد الأول، ص٥٠٥.

لهم، يخاطبونها كما يخاطبون الحبيبة "والمحبة الإلهية التي هي لب التصوف وجوهره تتردد في مواضع كثيرة من التنزيل والسنة النبوية، وكذلك تتردد المنازل الموصلة إليها من تلاوة القرآن وعبادة الله بالصلاة والصيام وأداء الفرائض والنوافل ودوام ذكر الله وتسبيحه والتأمل في ملكوته والتوبة إليه والتوكل عليه والخلوص له والانقياد والاستسلام الكامل بالقلب ظاهراً وباطناً حتى لا يبقى في القلب موضع لغيره"(١).

وقد "كان لأفلاطون السبق في فلسفة الحب، وبيان أنه في معناه الأسمى تأمل دائم في الجمال تهتدي إليه الروح إلى المعاني الإلهية، وتكتسب به الحياة معنى جليلاً، لأنه يفتح أمام الإنسان طريق الخلود في حياة أسمى من هذه الحياة، وقد حاول أفلاطون بذلك أن يوجد هادياً للإنسان من عاطفته، وأن يجعل له دليلا من قلبه، إذا تجرد الإنسان من أوشاب المادة، وسما فوق دنايا الحس"(٢).

وقد عبرت رابعة العدوية عن هذا الحب في أبياتها الشهيرة:

أحبك حبين حب الهوى	وحب لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حب الهوى	فشغلي بذكرك عمن سواكا
وأما الذي أنت أهل له	فكشفك لي الحجب حتى أراكا

"وكثيراً ما يختلط مفهوم هذا الحب بالمفهوم الحسي إلى الحد الذي يجعل القارئ لا يستطيع أن يفرق بين ما هو روحي وما هو مادي(٣).

وعلى طريقة المتصوفة هذه يجرد الفيتوري من الذات الإلهية معشوقة له

---

(١) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص٢٠٠ دار المعارف.

(٢) محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص٢٢٤. مكتبة الأنجلو المصرية.

(٣) صابر عبد الدايم، الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه، ص٢٧. دار المعارف، ط٢، ١٩٨٤.

يقول:

ويخضر اسمك في شفتي

كالنقش الفرعوني

على قبر منسي[1]

ولا يأنف الشاعر أن يكون مملوكا لمن يهوى، فهذا طريقه لكي يصبح سلطان العشاق.

في حضرة من أهوى

عبثت بي الأشواق

حدقت بلا وجه

ورقصت بلا ساق

وزحمت براياتي

وطبولي الآفاق

عشقي يفنى عشقي

وفنائي استغراق

مملوكك لكني

سلطان العشاق[2]

فالشاعر يتخذ من حركات المتصوفة ورقصاتهم، وطبولهم، وراياتهم وسيلة

(١) المجلد الأول، ص٤٦٠.

(٢) المجلد الأول، ص٤٥٥.

للاستبصار الروحي الذي تتعانق فيه روحه مع الذات الإلهية، فهي في ذواتنا جميعاً، والمتصوف الملهم هو من يبحث عنها في أعماقه هو، ومن هنا يصبح تحديقه بلا وجه ولا يخفي تأثره في ذلك بقول الرسول الكريم (اتقوا فراسة المؤمن، فإنه ينظر بنور الله)، ورقصه بلا ساق، لأن الروح قد انفلتت من أوهاق الجسد، واكتشفت في حضرة محبوبها أنها مملوكة له، لكنها في الوقت نفسه سلطان العشاق.

وبهذا فإنه يرى أن هذه الحياة التي يعيشها عبارة عن نوم، وحجاب كثيف، والبعث عنده يكون في حضرة مولاته.

يقول:

وأتيت العالم طفلاً

أغرقه الطوفان

فأخطأت الرؤيا عيناه

ومت سنينا

ثم بعثت

وها أنذا يا مولاتي

أستغرق في رؤياه[1]

فطوفان الحياة، وأحداثها المتلاطمة جعلته يغرق فيها، ولا يكاد يهتدي إلى مولاته، لكنه عندما يهتدي إليها، لا يجد وصفاً ينطبق على حالته مثل البعث، فهذا هو البعث الحقيقي أو الحياة الحقيقية.

(١) السابق، ص٤٦١.

وقد أسلم الحب الإلهي المتصوفة إلى ظاهرة أخرى، جرت كثيراً من المتاعب عليهم– نعني بها ظاهرة الحلول والاتحاد، ففي غمرة الجذب يشعر الصوفي أنه تجرد تماماً من ذاته، وأصبح هو ومحبوبه شيئاً واحداً، أو أن روح محبوبه قد حلت فيه، وقد عبروا عن ذلك بأقوال لا تزال محل دهشة لدى الكثيرين منا. وهم يدعون إلى إفناء الذات الإنسانية في الذات الإلهية "ودعوة الصوفية إلى إفناء الذات الإنسانية في ذات الله تعالى ليست في حقيقتها دعوة إلى الفناء، بل دعوة إلى الخلود، ذلك لأن الإنسان يفنى ذاته في ذات الله لينال بذلك الخلود، فليست هذه الحال التي دعوا إليها بمشابهة لحال النرفانا عند الهنود. تلك التي تهدف إلى إفناء الذات وإبلاغها حالة النفي المطلق"[1].

ولاشك أن اطلاع الفيتوري على التراث العربي في هذا الصدد قد أصابه برذاذه، ولكن تجربته تبدو أهدأ وأكثر تعقلاً لأننا نراه لا يغلو في هذه الحالة ففي قمة الوجد ربما تختلط الأشياء عنده، وربما تتلاشى الحدود، فيقول مخاطباً مولاه:

أتجرد فيك

هل أنت أنا؟

يدك الممدودة أم يدي الممدودة؟

صوتك أم صوتي[2]

فالشاعر هنا في غمرة الحب تغيم الحدود، ولا يستطيع أن يحدد تماماً هل ما زال هو هو أم أصبح هو وخالقه شيئاً واحداً، وهل هذه يده أم يد محبوبه،

(١) مُحَّد عبد السلام كفافي، اتجاهات إنسانية في شعر الصوفية، ص٢١. محاضرات الموسم الثقافي الثاني لجامعة بيروت العربية العام الجامعي ١٩٦١م.

(٢) المجلد الأول، ص٤٥٤.

والشاعر هنا يستلهم مضمون الحديث الشريف

"وما زال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وكنت بصره الذي يبصر به، وكنت يده التي يبطش بها، وكنت رجله التي يمشي بها".

وهذه حالة على الرغم من اختلاط الأشياء فيها فإن العقل له حضوره أيضاً بدليل تلك الأسئلة التي تعبر عن الدهشة أكثر مما تعبر عن الفناء، فالشاعر بعد لم يصل إلى مرحلة التقرير بأنه هو وخالقه شيء واحد.

وقد أسلمت هذه الظاهرة إلى ظاهرة أخرى وهي:

وحدة الوجود

وهذه القضية تقوم على عدم التفرقة بين الله والإنسان والطبيعة، فالوجود كله وحدة واحدة، أو كل متكامل لا ينبغي الفصل بينه.

و"القائلون بوحدة الوجود لا يرضون عن وجود أي تفريق بين المحب والمحبوب فالاتحاد بروح العالم هو أسمى فضل متصور للأرواح التي تتبادل الحب بينها في هذه الدنيا"(١) وهم يرون أن "الدنيا والموجودات كلها هي عين الله لأنها كلها مثل جداول نبعت من منبع واحد وفي النهاية تصب فيه، وأساس الوجود هو الله وبقية الموجودات ذات وجود ظلي فقط في مواجهته"(٢).

وعلى الرغم من التناقض الظاهر في هذه النظرية. فإن "الشاعر المعاصر ذا النزعة الصوفية لم يكن مطالباً بحل التناقض في هذه النظرية بين الحق والخلق، والواحد والكثير، والقديم والحادث، والظاهر والباطن، والأول والآخر، وغير

(١) صابر عبد الدايم، السابق، ص٤٥.

(٢) إبراهيم الدسوقي شتا، التصوف عند الفرس، ص٣٤، دار المعارف.

ذلك من الأضداد، ولكنه يستشعر الوحدة بين الخالق والمخلوقات بغض النظر عن كل هذه التناقضات[١].

يقول الفيتوري:

وكنت لا أعي

كنت أنا التمثال والإزميل والخالق

كنت أنا الصبوة والمعشوق والعاشق[٢]

فالفيتوري يرى أن الكون ينبع من أصل واحد، وأنه لا فرق بين الخالق والمخلوق أو العاشق والمعشوق.

صوفية ملتزمة

بعد أن أفرغ الشاعر ما في نفسه تجاه إفريقيا اتجه إلى القالب الصوفي الملتزم، وموقف الصوفية الملتزمة "هو في صميمه تعبير عن الوجه الجمالي لموقف التمرد الثوري، وتأكيد لدور الشعر –والفن بعامة– في التغيير الثوري القائم، وفي فعل التمرد الخلاق"[٣] ومن هنا فإن الصوفية الملتزمة تتخلى عن جانبها السلبي باعتبارها حركة منعزلة عن الانخراط في المجتمع، وتتجلى إيجابياتها في بحثها الدائب عن الجانب الجوهري الخالد في الإنسان، ونسفها للجانب المهوش منه، ومن هنا فإنها أشبه بمعركة واعية من أجل قيم الحق والخير والجمال "إن صوفية الشاعر، أو شاعرية الصوفي الذي أتكلم عنه، موقف إنساني إيجابي واع مدرك وليس موقف الدرويش المنجذب إلى مجموعة من الأفكار المشوشة والأحاسيس التجريدية

(١) هدارة، السابق، ص١١٦.

(٢) المجلد الأول، ص٤٨٠.

(٣) عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر، ص٤١٤، دار الفكر العربي، ط٣.

العمياء، إنه الصوفي الثوري، وليس أبداً ذلك الصوفي التقليدي المهزوم"[1] وهو ينفذ ببصيرته إلى عمق الأشياء.

يقول:

تاج السلطان القائم تفاحة

تتأرجح أعلى سارية الساحة

تاج الصوفي يضئ

على سجادة قش

صدقني يا ياقوت العرش

أن الموتى ليسوا هم

هاتيك الموتى

والراحة ليست

هاتيك الراحة[2]

فالشاعر هنا يبحث عن إنسانية الإنسان، وجوهره الخالد، ولا يقف كثيراً أمام المظاهر العرضية الزائلة، فتاج السلطان القائم ليس له من عوامل الثبات الذاتي ما يجعله يستقر على جبهته، بعكس الصوفي مثلاً الذي يضئ تاجه حتى على سجادة قش، لأن إشعاعه من ذاته هو، وينبع من الطهر والصفاء، تلك الأشياء التي تملك صفة الدوام، ومن هنا فإن المنظور يختلف. فالموتى ليسوا هم هاتيك الموتى، بل هم من فقدوا إنسانيتهم وجوهرها، وأصبحوا يتمسكون

---

(١) الفيتوري، حول تجربتي الشعرية، المجلد الأول، ص٣٥٠.

(٢) المجلد الأول، ص٥٠٦.

بطقوس جوفاء تقوم على البهرجة والزينة، وادعاء السلطنة الزائفة التي تنتهي بمجرد زوالهم.

وإذا كان الفيتوري الصوفي يبحث عن إنسانية الإنسان، فهو من أجل ذلك يرفض كل ما يشوه إنسانيته، ولذا فقد شاع ملمح آخر من ملامح التجربة الصوفية في شعره، وهو ملمح النقد الاجتماعي الذي لا نعدمه على مدار شعره الطويل، ويرفض كل ما يدين الواقع.

يقول المعلم لتلميذه المريد ياقوت العرش:

القاضي يغزل شاربه لمغنية الحانة

وحكيم القرية مشنوق

والقردة تلهو في السوق

يا محبوبي

ذهب المضطر نحاس

قاضيكم مشدود في مقعده المسروق

يقضي ما بين الناس

ويجر عباءته كبراً في الجبانة[١]

فالشاعر هنا يظهر قيم التفسخ والانحراف في المجتمع، فالقاضي الذي يمثل ميزان العدل، يتخلى عن مهمته، ويراود مغنية الحانة عن نفسها، في الوقت الذي يحكم فيه بشنق حكيم القرية، لأن صوته يعريهم، وبذلك فإن السوق يكون مجالاً خصبا للهو الأوغاد.

---

(١) المجلد الأول، ص٥٠٧.

فقد انهارت القيم، وها هو القاضي يجلس على مقعده المسروق يقضي ما بين الناس.

كل هذه الأشياء يظهرها المعلم لتلميذه المريد ياقوت العرش –وهو ولي صالح وله مقام في الإسكندرية– من خلال مفارقة تصويرية تكون كفة الرجحان فيها لصالح المتصوفة، التي تقوم حياتهم على التواضع، في مقابل القاضي الفاسد الذي يتكبر حتى في الجبانة.

أدنى ما فينا قد يعلونا يا ياقوت

فكن الأدنى

تكن الأعلى فينا

فالسيادة لديهم تكون لمن يبذل مزيداً من التواضع، ومزيداً من التخلي عن أنانيته في سبيل الجماعة وليس هذا بغريب فقد قال رسول الله ﷺ "رب أشعث أغبر ذي طمرين لا يؤبه له لو أقسم على الله لأبره" ومن هنا "فقد انتهى المريدون لولاية الله تعالى في طلب شروطها بإذلال النفس إلى منتهى الضعة والخسة"[1].

وإذا كان بشر فارس ورواد الرمزية في الشعر العربي لم يستخدموا من تراث الصوفي سوى المعجم والجو الصوفي العام فإن الشاعر المعاصر انفرد باستعارة شخصيات من التراث الصوفي للتعبير من خلالها عن بعض جوانب تجربته، وقد شاع ذلك منذ بداية الستينات من هذا القرن[2].

---

(١) الإمام الغزالي، إحياء علوم الدين، ص٣٤٧. دار إحياء علوم الدين، ص٣٤٧. دار إحياء الكتب العربية، فيصل الحلبي.

(٢) انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٣٦ منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس، ط١، ١٩٧٩.

و"بالصوفية الثائرة الإيجابية لا الصوفية السلبية، ومن منطلقات دينية يكتب شاعرنا "يوميات حاج إلى بيت الله الحرام "قصيدة هي ذروة في الثورة الإسلامية يصور فيها ضياع الأمة العربية المسلمة"[(١)].

وليس هناك من ركن ركين يلجأ إليه الإنسان المنكسر من الرسول الكريم هذه الشخصية التي بنت مجداً لا يزول وهي "أثرت في مسار الأدب الصوفي واحتلت مكانةكبيرة تدخل في الصميم من تفكير المتصوفين"[(٢)] بل إنهم يؤمنون "بأن الحقيقة المحمدية سبقت الوجود كله وأن جميع الكائنات تستمد منها، وأنها ظلت تتجلى في الأنبياء منذ آدم حتى تجسدت في الذات المحمدية، ظلت بعده تتجلى في أقطاب الصوفية جيلاً بعد جيل بل وزمنا بعد زمن"[(٣)].

وأصبحت المدائح النبوية من أحب القصائد إلى نفوس المسلمين في جميع العصور والفيتوري يتجاوز الموقف التقليدي في الرؤية الصوفية لشخصية الرسول هذا الموقف الذي "يعني بسرد سيرة الرسول عليه السلام، والتنويه بعظمة المواقف التاريخية والإنسانية. ويتمثل هذا التصور في شعر شوقي الإسلامي، وفي شعر البارودي وأحمد محرم وحافظ إبراهيم"[(٤)].

فهو لا يتناول المواقف التاريخية في حياة الرسول الكريم، وإنما يتناول مكانة الرسول، وهيبته التي تخفض دون قدره الجباه، وكثرة الحجاج الذين يلبون عند قبره القديم، ثم يدلف إلى موقف الأمة المتخلف عن أعدائها. والفيتوري يرى أن

---

(١) إيمان يوسف بقاعي، الفيتوري الضائع الذي وجد نفسه، ص٤١ دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤.

(٢) صابر عبد الدايم، السابق، ص٤٩.

(٣) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص٢٤٥.

(٤) صابر عبد الدايم، السابق، ص٦٠.

السبب فيما نحن فيه يرجع إلى بعدنا عن تعاليم نبينا.

يقول:

يا سيدي

منذ ردمنا البحر بالسدود

وانتصبت بيننا وبينك الحدود

متنا

وداست فوقنا ماشية اليهود

فهو يرى أن السبب في هزيمتنا يرجع إلى الحدود الصفيقة التي جعلناها بيننا وبين تعاليم نبينا الكريم، وهو يبوح للرسول الكريم بجوانب الانكسار في الأمة الإسلامية.

لا جمر في عظامنا ولا رماد

لا ثلج لا سواد

لا الكفر كله ولا العبادة

الضعف والذلة عادة

يا سيدي

علمتنا الحب

فعلمنا تمرد الإرادة[1]

فقد فقدت الأمة الإسلامية ملامحها، وأصبحت خلقاً مشوهاً، لا ينتمي إلى أي شيء، فإسلامها ليس إسلاماً كاملاً، وكفرها ليس كفراً كاملاً، وإنما هي مسخ

---

(١) المجلد الأول، ص٤٩٠.

مشوه بين الاثنين وأصبحت عادتها الضعف والذلة.

وهنا يلجأ الشاعر إلى الرسول الكريم يرجوه أن يعلم الأمة تمرد الإرادة، كي تتمرد على سقطتها، فقد علمها الحب، واستطاعت أن تسود به فترة من الزمن، لكن يبدو أن هذا وحده لا يكفي مع مثل هؤلاء القوم وإن كنت أرى أن الرسول قد علمنا الدرسين معاً الحب والإرادة المتمردة على مظاهر الضعف والانكسار، وإذا كان السيد المسيح عليه السلام قد علم أمته الحب، فإن رسولنا الكريم علم أمته الدرسين معاً في صياغة "الحق" فالدارس يستطيع أن يلخص المسيحية في كلمة واحدة هي "الحب" ويستطيع أيضاً أن يلخص الإسلام في كلمة واحدة هي "الحق"[1].

إذن فالرسول قد علمنا تمرد الإرادة، لكننا لضعفنا قنعنا بالجانب المستكين، وتركنا الجانب الأقوى الذي لا ينفصل عنه، فالإسلام كل متكامل فيه الرحمة والحب والإرادة القوية جميعاً.

وقد كتب الفيتوري هذه القصيدة في بيروت عام ١٩٦٨م، بعد هزيمة حريزان ١٩٦٧م، تلك الهزيمة التي زلزلت كيان الأمة العربية، ووضعتها في موقف حرج أمام تحديات العصر. وليس غريباً أن تكون معظم قصائد الفيتوري في التصوف بعد الهزيمة أو أثناءها أو قبلها بقليل، فمن المعروف أنه في لحظات الهزيمة تنطوي الذات على نفسها تجتز آلامها، أو تلجأ إلى التصوف لعلها تجد في ظله التعويض ففي مثل هذا الجو –جو الهزيمة والانكسار– يلجأ الإنسان إلى الجانب الباقي القوي كي يتكئ عليه، وليس هناك أبقى ولا أقوى من الإيمان.

ولا ننسى أيضاً أنه كتب معظم قصائده في التصوف في بيروت تلك المدينة

---

(١) انظر عباس محمود العقاد، في كتابه، الله، ص١٦٢.

المليئة بالخمارات والنساء والبارات، فقد زلزلت هذه الأشياء نفس الشاعر، وجعلته ينشد راحته في التصوف "فمن أهم ظواهر النزعة الصوفية في الشعر الحديث الانسحاب من الحياة"(1).

لكن ينبغي أن نعلم أن الشاعر لم يتقوقع تماماً في ذاته، وإنما كانت صوفيته صوفية إيجابية فالشاعر "يرى نفسه "الصوفي الثوري، خوفاً من أن يتهمه الآخرون بالانسلاخ من التجربة الاجتماعية المكثفة ومن الانتماءات الأرضية"(2).

فهو لم ينس قضايا وطنه في شعره الصوفي، فليست صوفتيه صوفية المهزوم القابع حول ذاته، وإنما وجدنا صوقيته ثائرة.

يقول بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م":

غضبي يا مولاتي

لو أعرف من أي الآفاق

تهب الريح

لكنت سبقت الريح

وكنت نشرت على جنبات

الأفق ردائي

من أقصاه إلى أقصاه

لأحجب ريح الحزن القادم عن

عينيك..(3)

---

(١) **هدارة**، السابق، ص١١٢.

(٢) نجيب صالح، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، ص١٩٢. الدار الغربية للموسوعات، ط١، ١٩٨٤.

(٣) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٦٦.

فهو بعد لم ينس قضية وطنه الأساسية، وهو بعد لم ينس الهزيمة، فالهزيمة تطل أمام عينيه في كل شيء، فهو لا يعرف من أين تهب ريح الحزن، فكل مكان لديه أصبح من المتوقع أن يكون مصدراً لهذه الريح الغريبة. لكنه يقرر أن ذلك لن يستمر، وأن الشعب سيهب للأخذ بالثأر.

فالشعب سوف يغسل الإهانة

فعلى الرغم من قتامة الرؤية، وجهامة الواقع فإن الفيتوري لا يفقد الأمل، وإنما يستشرف المستقبل.

وحدي في مقاعد النظارة

أرتقب النبي والبشارة[١].

فالدرويش المتجول لا ينسى أبداً قضايا وطنه، فصوفية الفيتوري إذن ليست دروشة أو تقوقعاً داخل الذات، وإنما تهتم بالدرجة الأولى بالقضايا التي تدور من حولها، فصوفيته صوفية الإيجابي الذي يلتحم بالأحداث من حوله. وهذا عكس ما يدور في أذهان كثير من الناس حول الصوفية، فهذا المذهب يرتبط في الأذهان بالاعتكاف على الذات، وقضاياه في الغالب تدور حول علاقة العبد بالرب، ولا تعطي اهتماماً كبيراً لعلاقة الفرد بالمجتمع "ولست أنكر أنه وجد من بين الصوفية من مال إلى السلبية في هذه الحياة، ولكن هذا الاتجاه السلبي غريب كل الغرابة عن روح الإسلام، كما أن الداعين إليه لم يكونوا من الأعلام، ولا من أهل المكانة في التفكير الصوفي البناء"[٢].

---

(١) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٩٦.

(٢) محمد عبد السلام كفافي، اتجاهات إنسانية في شعر الصوفية، ص٣٠.

الفصل الثاني

الالتزام والثورية في شعر الفيتوري

"إن فكرة قرن الإبداع الفني عامة، والشعر خاصة بإنجاز معين، وغاية يرجى منها فكرة قديمة ترجع إلى جمهورية أفلاطون"[1].

وقد ظهرت في العصر الحديث مدارس كثيرة تحاول ربط الأديب بالمجتمع، وجعل الشعر هادفاً، وليس غاية في ذاته "فليس هناك فنان معروف لم يصدر في أعماله الفنية عن عقيدة "والعقيدة" هي التعبير القديم عما نسميه اليوم الأيديولوجية، فالأيديولوجية عقيدة"[2] ومن هنا فإن النقد الأيديولوجي يرى وجوب انطلاق الأدب والفن من حاجات البيئة المحيطة، ومنطق العصر المعيش، ومطالب الإنسان المعاصر، كما يؤكد أن مهمة الأدب والفن ليست بأي حال من الأحوال للتسلية واللهو وتزجية الفراغ– بل مهمته النهوض بالحياة، وتطويرها، والسعي الدائب من أجل تحقيق ما هو أفضل وأكمل"[3] إذن فالمنهج الأيديولوجي يتضح "في أنه يجعل من وجود الفنان في المجتمع وجوداً هادفاً، ويربطه بالقضايا والمعارك التي تضطرب بها بيئته"[4] ومن هنا نشأت فكرة الالتزام في الأدب "وقد ظهر مصطلح أدب الالتزام أو أدب المواقف نتيجة لتأثير الأيديولوجيات الحديثة على الأدب، التي تشترك –على الرغم من تعددها– في

---

(١) صلاح رزق، أدبية النص، ص١٩٣.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٣٧٨.

(٣) صلاح رزق، السابق، ص١٩٤.

(٤) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص٨١.

شيء واحد وهو أنها تعكس المتغيرات الاجتماعية السريعة لعصرنا"[1] وكان أوضح من نادي بالالتزام سارتر، وهذه الفكرة تقوم على ربط الأديب بمجتمعه وقضاياه، فقد مضى ذلك العصر الذي كان الأديب فيه يعيش في برج عاجي، بعيداً عن المجتمع وحركاته المتلاطمة، ولكن سارتر "لم يعمم نظريته في "الالتزام" على سائر الفنون، بل أكد منذ البداية أنه لا سبيل إلى التوحيد بين جميع الفنون على أساس اعتبارها فناً واحداً يتحد شكلاً، ويختلف مادة، وحجة سارتر هنا أنه وإن كانت الفنون جميعاً مشروطة ببعض الظروف الاجتماعية، فضلاً عن أنها تؤثر وتتأثر بعضها بالبعض الآخر، إلا أنه من المؤكد أنه ليس بين الفنون من "التوازي" ما قد يسمح لنا بأن نطبق نظرية أدبية على فن آخر كالموسيقى أو التصوير والنحت"[2] ومن هنا فقد أخرج سارتر الشعر من دائرة الالتزام بحجة أن الشعراء "لا يستخدمون الكلمات بوصفها أدوات، بل هم ينظرون إليها باعتبارها أشياء"[3] فالكلمات في الشعر غاية في ذاتها، ولا ينبغي أن تكون وسيلة لمناصرة رأي، أو توضيح مذهب "فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية، وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها"[4].

وإذا نظرنا إلى إبداع الشعراء فإننا نجد "الكلمات– الأشياء تتجمع عن طريق تداعيات سحرية للتطابقات والنشازات، وهي كالألوان والأصوات تتجاذب، وتتدافع و"تحترق" ويؤلف تداعيها الوحدة الشفرية الحقيقية التي هي الجملة– الموضوع وفي أغلب الأحيان أيضاً يكون في ذهن الشاعر هيكل الجملة

(١) عبد الحميد شيحة، في النقد والأدب، ص١١٢.

(٢) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص٢٤١.

(٣) زكريا إبراهيم، السابق، ص٢٤٧.

(٤) جان بول سارتر، ما الأدب، ص٩.

أولاً، ثم تليه الكلمات ولكن ليس بين هذا الهيكل وبين ما يرى عادة بالهيكل اللفظي أية صلة مشتركة، إنه لا يتصدر بناء معنى من المعاني، بل هو بالأحرى يقترب من المشروع الخلاق"[١].

وبهذا فإن القصيدة في جوهرها خلق، لها مقومات وجودها من ذاتها، وليس يربطها بأية قضية أخرى "فالفن أولاً وأخيراً ومنذ أرسطو إلى الآن يكون ولا يقول"[٢] والحقيقة أن رأى سارتر هذا على الرغم من وجاهته لم ترض عنه طائفة من النقاد الذين ربطوا ربطاً وثيقاً بين الشعر والمجتمع، بل إن البعض يقرر أنه "قد حدث تحول مهم لمفهوم جان بول سارتر –نفسه– في الشعر والالتزام ففي دراسة له تحت عنوان "أورفيوس الأسود" عاد يقرر بأن الشاعر كالناثر – عليه أن يلتزم بقضايا الإنسان"[٣].

فليس الشعر وسيلة للتمتع بالجمال الخالص، وعلى هذا الأساس قامت مدارس نقدية تربط بين الشاعر والمجتمع، ومنها المنهج الأيديولوجي.

"والمنهج الأيديولوجي في النقد يناصر اليوم عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة، وقضية الالتزام في الأدب والفن، وقضية الأدب والفن الهادفين، وقضية الواقعية في الأدب والفن، وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الأدب أو الفن الصدى"[٤].

ولكن ظهرت مشكلة على الساحة، وهي كيف نوفق بين حرية الشاعر والتزامه؟ فالالتزام يعني ربط الشاعر بالمجتمع وقضاياه، والحرية تعني عدم فرض أي

---

(١) كلمة لسارتر منقولة عن عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٣٨٧.

(٢) رشاد رشدي، المدخل إلى النقد، ص٢٠.

(٣) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ ص١٦٣.

(٤) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص٢٣٦.

شيء خارجي عليه، لكن نقاد هذا المذهب حاولوا التوفيق بين هذين الشيئين "وخلاصة هذا التوفيق أن الأديب ما دام يعيش في المجتمع وكلمة "يعيش" هنا ذات مغزى فهي تعني الاضطراب الحي لا مجرد "الوجود" فإنه لا محالة منفعل بمشكلات هذا العصر، ومن ثم يجد نفسه متخذاً موقفاً ملتزماً من هذه القضايا، دون ضغط خارجي، وإنما بإملاء طبيعي من نفسه"(١).

إذن فالالتزام هنا يعني اختياراً حراً من الأديب ينبع من ذاته هو باعتباره فرداً يتأثر بمجتمعه- وما يدور فيه، فهناك فرق بين الالتزام والإلزام وإذا كان الإلزام يعني فرضاً خارجيًا على الأديب فليس "المقصود بالالتزام خضوع الأديب لتوجيهات سلطة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، تفرض عليه ألواناً خاصة من الأدب، وإنما المقصود به تقييد الأديب بالمثل العليا الأخلاقية وتسخير فنه لخدمة الإنسان من حيث هو إنسان، وميله إلى مشاطرة أبناء قومه أحلامهم وآمالهم، ودفاعه عن كل ما يتعلق بمصيرهم، وهذا النوع من الالتزام ليس مضاداً للحرية، وإنما هو طريقة من طرق تحقيقها"(٢).

ومن المهم أيضاً "أن يكون الإحساس بالمسئولية الاجتماعية كما يرى أدب الالتزام إحساساً نقدياً، لأن هدف الالتزام ليس اعتناق الأوهام بل تحطيمها، ولأن فضح القيم الزائفة يعد خاصية مهمة من خصائصه"(٣).

في ضوء ذلك يمكننا النظر في تجربة الفيتوري، ذلك أننا وجدناه منذ البداية يلتزم بقضايا إفريقيا- ثم لم يلبث بعد ذلك أن انتقل إلى الواقع العربي ملتزماً بقضاياه، ومن ثم فهو يحمل على كل أنواع الفساد الضارب أطنابه في العالم

---

(١) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص٨٢.

(٢) جميل صليبيا، اتجاهات النقد الحديث في سورية، ص٢٤٤.

(٣) عبد الحميد شيحة، في النقد والأدب، ص١٣٧.

العربي. يقول الفيتوري: "في تقديري أن القصيدة العربية أو القصيدة التي يجب أن أكتبها أنا، يجب أن تكون وثيقة الصلة بالواقع العربي، بالإنسان العربي، بالتاريخ العربي، إنني لا أستطيع أن أكتب قصيدة غير مرتكزة إلى أسس هذه النفسية الاجتماعية العامة"(١).

وعلى الرغم من التزامه فإنه لا يفتقد عناصر الفن ولا يضحى بها يقول: "أريد أن أقول شيئاً يفهمه الآخرون ثم لا يفتقر إلى عناصر الفن، أريد أن أتحدث كشاعر له رؤياه السياسية، له صوته الرافض، والمتبني لقضايا الآخرين"(٢).

فقد جاء التزام الفيتوري من داخل ذاته، فالشاعر يعيش في فترة تاريخية تموج بعديد من القضايا أثرت فيه فكتب شعره هو، عندما كتب كان يكتب عن أحاسيسه هو، وقد استطاع لون الشاعر وتداعياته أن يكون البطل الأول في شعره في هذه المرحلة، وسواء أكانت هذه العقدة عقدة اللون من اختراع الشاعر، أو لها جذورها الموضوعية فقد وهبه قيثارة استطاع أن يعزف عليها ألحاناً تجذب الناس إليه، وتميزه عن غيره، المهم أن وعي الشاعر هداه إلى الوقوع على خصوصية قضيته باعتباره ممثلاً لنموذج بشري ينتمي إليه.

كانت جدة الشاعر زنجية من إقليم بحر الغزال تحكي للشاعر كيف تم خطفها، وكيف تزوجت جده تاجر الرقيق وخاطفها، وهنا تكمن المأساة.

كذلك نشأ الشاعر في مدينة الإسكندرية التي كان يعيش فيها كثيرون ممن ينتمون إلى بلدان أوروبا البيضاء المترفة فشعر بتناقض حاد بين لونه ولونهم، وفقره وغناهم مما أسس للإحساس بالمغايرة أو المناقضة التي اعتبر نفسه طرفاً فيها،

(١) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص٣٢٨.

(٢) جهاد فاضل، السابق، ص٣٣٠.

وعلى الرغم من أن فقره لم يكن مدقعاً فإنه لم يحجبه عن التأثر بهذه القضية، فكتب ما في نفسه فجاءت كتابته تعبيراً عن معاناة آلاف المعذبين المضطهدين. لقد التزم الشاعر بقضايا إفريقية وظهرت قضية "الزنوجة" واضحة في شعره منذ البداية.

وقد "نشأت الزنوجة بين فتية مفكرين من ذوي الأصل الزنجي سواء من جزر الكاريبي أو إفريقيا بغرض الحفاظ على كيان وشخصية منفصلة عن البيئة الفرنسية التي يعيشون فيها، ثم تحول مفهومها إلى مذهب يربط هذه الشخصية بالدولة الأم أو الدولة المستعمرة، وكانت سماتها التجريد والرومانسية، ولكن نبضها الأخير كان يدق بالبراجماتية والواقعية، وإلى الآن لا تعتبر الزنوجة في السنغال مذهباً جماهيرياً، وجمهورها الذي يصغى إليها إما من الفرنسيين أو من الزنوج المثقفين"(١).

وهذه القضية ظاهرة في شعر الفيتوري، وأخذت اهتماماً كبيراً من النقاد.

يقول:

قلها لا تجبن.. لا تجبن

قلها في وجه البشرية

أنا زنجي

وأبي زنجي الجد

وأمي زنجية

أنا أسود..

---

(١) محمود عبد الغني سعودي، قضايا إفريقية، ص٢٢٣.

أسود، لكني حر أمتلك الحرية[١]

الفيتوري هنا يعلنها بصراحة، ويكرر كلمة زنجي، فهي هنا بمثابة المحور الذي يرتكز عليه في مقابل تضييع الهوية "وتهدف الزنجية إلى المحافظة على العرق الأسود ومنع ذوبانه في الكيانات الاستعمارية البيضاء، وإثبات حق الأسود في الحياة، وتحطيم الخرافة القائلة "بتفوق الأبيض"[٢].

ومن هنا فإن الشاعر أخذ على عاتقه حمل قضية إفريقيا والإفريقيين مؤكداً الهوية باحثاً لهم عن مكان لائق عبر تيار الحياة الزاخر بالعسف والتناقض. وجاء تناوله للقضية عبر محاور عدة. منها أنه يطلب من إفريقيا أن تستيقظ فقد نامت كثيراً.

إفريقيا

إفريقيا استيقظي

استيقظي من حلمك الأسود

قد طالما نمت ألم تسأمي؟

ألم تملي قدم السيد؟[٣]

فالشاعر يوقظ إفريقيا بحدب من غفوتها، وهو يحاول أن ينتشلها من الكابوس الأسود الذي تعيش فيه، فقد جاء دور إفريقيا لكي تخط مجدها، وقد آن للأسود أن يخط مجده في هذه الحياة، وأن يتحدى كل ما يهدد وجوده سواء أكان مصدر التهديد بشرياً يمكن مواجهته أو قدرياً حتمياً متمثلا في الموت، وأبرز

---

(١) المجلد الأول، ص٨٠.

(٢) منيف موسى، محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب، ص١٤٨.

(٣) المجلد الأول، ص٦١.

ما يهمنا هنا الموقف النفسي العارم الذي يؤكد عظمة الإحساس بالذات، وقدرتها على ممارسة الفعل الإيجابي في مواجهة الآخر.

آن له أن يتحدى الورى

آن له أن يتحدى الفنا[1]

وأحياناً تكون ثوريته دموية

وقال طفل أسود

يا أبي إني أخاف الرجل الأحمرا

فهو إذا أبصرني سائراً يبصق فوق الأرض مستكبراً

فلا تدعه يا أبي بيننا

فهو غريب فوق هذا الثرى

اقتله– اقتله

فيا طالما مزق أعماقي مستهترا[2]

وقد ظهر للفيتوري موقف حاد –يعتوره التطوير– في تعبيره عن قضية "الزنوجة" فهو –في البداية– ذو رد عنيف يصل إلى درجة التعصب المضاد، فهو لا يحتضن الكون، وهو لا يحاول أن يظهر الجانب المشرق في الثقافة الإفريقية، بل يعتبرها بلا ماض، وهذه النظرة أصبحت تختلف كثيراً عما عرف لإفريقيا خصوصاً بعد تقدم الكشوف الحفرية التي أثبتت لإفريقيا حضارة متأصلة منذ آلاف

---

(١) المجلد الأول، ص٦١.

(٢) المجلد الأول، ص٦٨.

السنين[1].

فالزنجية في أساسها حركة ضد الاستعمار تستعين بأمجاد القارة في سبيل الوقوف ضده. من هنا فإن الفيتوري ينحرف عن مضمون الزنجية حين يجعل القارة بلا ماض.

عريانة الماضي

بلا عزة تتوج الآتي

ولا سؤدد[2]

وقد ظهر مضمون الزنجية واضحاً في قصيدة نيويورك لسنغور التي يقول فيها:

أسبوعان بلا أنهار، أو حقول، ولا شجر

نيويورك اسمعي

دعي الدم الأسود ينساب في عروقك

دعيه ينصب انصبابا في دمك في كل جارحة

عساه يزيل الصدأ من مفاصلك الصلبية

دمنا زيت الحياة[3]

"لعلنا نجد في هذه القصيدة المبكرة أحد أعمدة تصور سنجور للزنوجة، فهي عنده لا تمثل عنصرية مضادة بمقدار ما تتسع لتقبل أفضل ما عند الآخرين،

(١) انظر عبده بدوي، في الشعر والشعراء، ص١٤٥.

(٢) المجلد الأول، ص٦٢.

(٣) انظر ترجمة لهذه القضية في محمد عبد الغني سعودي، قضايا إفريقية، ص٢٠٥.

ومع أن صاحبه سيزير ابتكر كلمة "الزنوجة" فقد كان هو فيلسوفها وعقلها، وعلى يديه اتخذت أبعاداً متطورة، وانتهت إلى احتضان الكون، ورفض العنصرية والتعصب من أي نوع، دون التخلي عن أساسها الفكري الذي لخصه هو نفسه في قوله إنها "إدراك القيم الثقافية الإفريقية والدفاع عنها وتطويرها وإنها "المجموع الكلي لحضارة العالم الإفريقي، فهي ليست عنصرية، وإنما ثقافة"[1].

ومن هنا فإن الفيتوري ينحرف عن مضمون الزنجية المعروفة عند سابقيه أو معاصريه حين يجعل القارة– بلا ماض.

عريانة الماضي

بلا عزة نتوج الآتي

ولا سؤدد[2]

وعلى هذا الأساس ذهب بعض من تناول شعر الفيتوري من النقاد إلى أن الزنجية في رؤيته "لم تخدم قضية الزنوج" "وإن التقت ورنجية سنغور وسيزير وداماس، من حيث مفهومهم للجذور الأساسية لتاريخهم وحضارتهم" وسندهم في ذلك أن "الفيتوري دموي، وثورته تقوم على الدم والرصاص والنار، تغلفه بغلاف من السخرية الذي يفضح الواقع الأسود"[3].

لكن ذلك –في الحقيقة– لا يمكن التسليم به على إطلاقه وإنما يرتبط بحدة الموقف الذي تكشف عنه بدايته الشعرية التي اقترنت برغبته في إحداث نوع من صدمة الأفارقة حتى يستيقظوا من سباتهم، كما يرتبط بالموقف النفسي للشاعر

(١) علي شلش، الأدب الإفريقي، ص٧١.

(٢) المجلد الأول، ص٦٢.

(٣) منيف مرسى، محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب، ص١٥٤.

أيضاً– في تلك الموحلة.

ونظرة في ديوان أغاني إفريقيا –وهو أول دواوين الشاعر– ترينا تطويراً لهذا الموقف الحاد حتى يتحول إلى الجانب المضاد وذلك "حين يصوغ الشاعر أفكاره الالتزامية بطريقة هادئة تعطيها مجالاً خصباً لتعميق التجربة والسيطرة عليها فإنها تعطيه امتداداً آخر وبعداً أوسع"(١).

يقول الفيتوري:

يا أخي في الشرق، في كل سكن

يا أخي في الأرض، في كل وطن

أنا أدعوك...

فهل تعرفني؟

يا أخا أعرفه رغم المحن(٢)

فالشاعر هنا يصوغ فكرته بطريقة هادئة، ويتخلى عن حدته، ويرى أن البشر جميعاً إخوة، فليس هناك داع إذن أن يستعبد بعضهم بعضاً، وليس هناك داع أن يرضى الذليل بذله، والمنكسر بانكساره. والشاعر يتوجه بالنداء إلى الإنسان عموماً دون نظر لجنسه أو لونه، أو حتى ديانته. فكلهم في الإنسانية سواء، وكلهم في حقيقة الأمر إخوة رغم ما دب بينهم من خلافات كبيرة. والشاعر يبحث عن هذه الإخوة، ويحاول أن يذكر الآخر بها، وينفذ من خلال المحن إلى جوهرها حتى وإن أنكره أخوه فإنه لا يمل، وسينادي عليه مرة ومرة سواء أكان في الشرق أم في الغرب.

---

(١) رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص٣١٦.

(٢) المجلد الأول، ص٧٢.

ولا يخفي ما تشيعه كلمة أخي في الأبيات وتكرارها من روح المودة الصافية للبشر جميعاً[1].

ويتحول موقف الشاعر إلى التعبير المشوب بالسخرية المرة من موقف المستعمر وأعوانه وذلك حين يكتب إلى لومومبا "لومومبا والشمس والقتلة"[2] زعيم الكونغو الذي وقف مدافعاً عن حرية بلاده ضد بلجيكا فكان نصيبه السجن والقتل أثناء فراره من سجنه[3].

يا لومومبا

إن الخونة لا ينتصرون

لا يصبح بطلاً من خان قضية شعبه

من أسقط رايته يوم نضاله

من سد عليه طريق الحرية

من قبل أقدام القتلة

أبداً.. أبداً يا لومومبا

فالشاعر يدين موقف ممالئي المستعمر على حساب الشعب الذين خانوا شعبهم، وعملوا لحساب عدوه الذي استأجرهم لقتل لومومبا البطل الشعبي المجسد لآمال الشعب وطموحاته.

وعندما يرى القارة، وقد تخلصت من ربقة الاستعمار، وبدأت تتحقق فيها

(١) انظر أيضا إلى وجه أبيض، المجلد الأول، ص٣٠٧.

(٢) السابق، ص٣٤٥.

(٣) انظر عبده بدوي، شخصيات إفريقية، ص٩٧.

نهضة مشرقة، يكتب بروح مختلفة عن روحه في الكتابات السابقة، فقد تطهر من مشاعره الخانقة، وبدأ يستقبل الصبح الجديد بفرحة غامرة وروح أكثر تفاؤلاً.

يقول في قصيدته الحصاد الإفريقي:

أصبح الصبح فلا السجن، ولا السجان باق

وإذا الفجر جناحان يرفان عليك

وإذا الماضي الذي كحل هاتيك المآقى

والذي شد على الدرب وثاقا لوثاق

والذي ذوب ألحان الأسى في شفتيك

والذي غطى على تاريخنا في كل وادي

فرحة نابعة من كل قلب يا بلادي[1]

ومما يؤكد ذاتية الالتزام عند الفيتوري تجاوبه الشعوري الصادق مع صوت بول روبسون الذي يدافع عن القارة الإفريقية وحقها في الحياة الحرة الكريمة. وترجع إليه حدته مرة أخرى، فالأبيض المتمثل في نيويورك ما زال مصراً على تفرقته العنصرية بينه وبين الأسود.

كانوا يخفون خناجرهم في أوجههم حين تغنى

وتشيب سوالفهم حقداً

وتشيح نيويورك مهينة

فغناؤك يجلدها

(١) المجلد الأول، ص٣٥٦.

يستبعدها

ويجردها

من زينتها، فتلوح بلا زينة[1]

فصوت بول روبسون الذي وصل إلى الملايين في جميع أنحاء العالم يمثل إدانة بالغة لسياسة الرجل الأبيض العنصرية، ومن هنا فإن غناءه يجلد نيويورك، ويجردها من زينتها المزيفة[2].

وبهذا فإن القضايا الفرعية السابقة تتجمع في خيط واحد هو التزام الشاعر بأحداث القارة بأفراحها وأحزانها، لا فرق في ذلك بين بلده هو السودان، أو أي قطر إفريقي آخر.

التزامه بقضايا الواقع العربي

ولم ينس الفيتوري الواقع العربي، بل اتجه إليه بشدة، ووقف ثائراً ضد حكامه المتعجرفين، والذين كانوا سبباً في الهزيمة الكبرى، هزيمة حزيران ١٩٦٧م. التي زلزلت تاريخنا المجيد. ووضعت الأمة في موقف صعب.

وفي البداية اتخذ الفيتوري من الشخصيات القديمة سياجاً لتجربته، فقد كانت هذه الفترة مليئة بالقهر والعسف، فكتب سقوط دبشليم، وعرى من خلالها الفساد والتفسخ لدى الطبقة الحاكمة، وعلى الرغم من التزام هذه القصيدة فإن فنيتها راقية، ولم تسقط في العيوب التي يسقط فيها بعض الشعر الملتزم عادة من فجاجة ونثرية ومجافاة نسبية لروح الشعر.

---

(١) المجلد الأول، ص٣٢٤.

(٢) انظر عبده بدوي، شخصيات إفريقية، ص١٢٥.

يقول:

سألتني عن السقوط مرة

فإن تكن لا زلت مصغياً إلي

أيها الملك

ها آنذا أقول لك

يسقط بعضهم

لأنه يرى ولا يرى

ويسقط البعض

لأنه يسير القهقري

وشر أنواع السقوط مرضاً

السقوط في الرضا[1]

فالحكام يرضون بالواقع، ويستخدمون أسلوب التزييف، ليقنعوا الناس بجماله، لكن ذلك هو شر أنواع السقوط، فالمسافة بينهم وبين شعوبهم كبيرة، ولئن انطلت حيلهم على الشعب فترة من الزمن، فالشعب سوف يعرف الإهانة، ومن ثم فسيأخذ على عاتقه غسلها.

ليبق كل بطل مكانه

ولتصعق الخيانة

ولتخرس الرجعية الجبانة

---

(١) المجلد الأول، ص٤٩٦.

فالشعب سوف يغسل الإهانة(١)

وإذا كان صلاح عبد الصبور يحمل على الانفعال المزيف بالأحداث لدى الحكام في قوله:

لكن الصوت الصارخ في طبرية

لباه مؤتمران

لكن الصوت الصارخ في وهران

لبته الأحزان(٢)

ففي مقابل صرخة المرأة الهاشمية "وامعتصماه" وتحرك جيش المعتصم لإنقاذها، حتى تم له ذلك، فأصاب الروم في عقر دارهم، نرى الأصوات الصارخة في طبرية ووهران لا تجاوبها سوى المؤتمرات والأحزان، فقد خلت بطولة العرب في العصر الحديث من مضمونها، وكل همهم أن يحفظوا ماء وجوههم بمؤتمر أو اثنين وكأن هذا يحل القضية في الوقت الذي لا يرحمهم المستعمر، ويعيث فساداً في أرضهم، ومن هنا فإن صوت عبد الصبور يحمل السخرية الحزينة في طياته، ومحاولة لمس موطن الداء، والإشارة إليه.

فإن الفيتوري يسلك مسلكاً أكثر انسجاماً مع موقفه وطبيعة تجربته فهو يدخل في معركة مع الحكام مباشرة.

أسألكم يا ملوك الطوائف

هل أمة في حوانيتكم أم بقايا شعوب(٣)

---

(١) المجلد الأول، ص٥١٠.

(٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، حياتي في الشعر- الدواوين الشعرية، ص٣١٣.

(٣) شرق الشمس غرب القمر، ص١٥١.

فالشاعر يرى أن حكام الوطن العربي هم سبب تأخره لأن كل حاكم مهتم بنفسه فقط، ولا يلقى بالاً لتقدم الأمة، وهذا الوطن الكبير الذي كان سيد العالم في يوم من الأيام قد تحول إلى أجزاء مفتتة على كل جزء حاكم، يكيد للآخر-، ويريد أن يظهر حتى ولو كان ذلك على حساب شعبه، ومن ثم فإن عصر الطوائف الذي كان سبباً في ضياع الأندلس قد أطل برأسه الآن. والشاعر باستخدامه "ملوك الطوائف" يحذر القائمين على الأمر بالمصير المروع الذي ينتظرهم وينتظر أوطانهم.

ومن ثم فهو يدين أنظمتهم الحاكمة التي لا تهتم بغير الكلام أما الفعل فنتيجته ضياع القدس.

يقول:

وعام على إثره ألف عام

وخارطة الدولة العربية

ممرغة في بقايا حطام

قوائمه النظم العنترية

فهاتيك رايتها جاهلية

وتلك عباءتها هاشمية

وأخرى تميل إلى الماركسية

ورابعة تعشق الناصرية

وتنطق باللغة الفستقية

وتسقط كل رقاع البيادق

منهكة في حروب الكلام

وطار الحمام

وحط الحمام

وفي البال فسقية من رخام

ومحظية مثل بدر التمام

وعين جلالته لا تنام

ويا قدس مني عليك السلام[1]

فالشاعر يصف مهزلة الحاكم العربي، الذي يعيش بروحه في الماضي، في الوقت الذي تضيع فيه القدس، ومن خلال مفارقة تصويرية يدين جلالة الحاكم الذي يجسد دائماً السلام من خلال حرب كلامية إذاعية، أما ما يدور في ذهنه فهي رغبة عارمة بأن يعيش ليلة من ليالي ألف ليلة مع محظية من محظياته مثل بدر التمام، يجلس معها يتبادل ألوان الحب على حافة فسقية من رخام، يكون نتيجتها ضياع القدس، فلا شيء في ذلك طالما أنه قد استمتع مع محظيته، فهو لا ينشغل بالقضايا الكبرى إلا من الخارج فقط أمام الناس، أما في الحقيقة فلا.

وهذا هو حال الأمة العربية منذ أكثر من ألف سنة، فهي تنتظر التغيير السعيد ولكنها لا تجده، وتنتظر المستقبل الأفضل، ولكنه لا يتحقق، وربما تظن أن الزمان سيجود بالحاكم الذي يحمل على عاتقه عبء بعث الأمة ولكن الحال هو الحال لا يتغير أبداً، فهم دائماً مختلفون، وكأنهم متفقون على الاختلاف، والعصبية المقيتة هي التي تحكمهم، فهم لا يتجاوزون انتماءاتهم لكي يتحدوا في

---

(١) شرق الشمس غرب القمر، ص١٤٨.

بوتقة واحدة تقف أمام المحتل الغاصب، وتسترد القدس! ومن هنا فإن الشاعر يدين هؤلاء الحكام، ويصفهم بأنهم ملوك الطوائف.

وقد وقف الفيتوري مع القضايا العربية، فهو إذا أدان حكامه المتعجرفين فقد وقف مع زعمائهم المخلصين، ومع قضاياهم العادلة فكتب عن بن بيللا[١] ورفاقه هؤلاء الذين كانوا لهب الثورة الجزائرية الكبرى، التي راح ضحيتها مليون شهيد بنوا بعظامهم هرما للحرية.

يقول مخاطباً بن بيللا ورفاقه:

سبع سنين، وأياديكم تطرق باب التاريخ

تبني هرما للحرية

تبنيه بعظام الشهداء

بإرادة مليون ضحية[٢]

وهو يكتب أيضاً "رسالة إلى جميلة" ويرى أنها قبر الإمبراطورية الفرنسية الغاشمة، فجميلة صاحبة اليد النحيلة، تحفر ببطولتها قبراً لأضخم إمبراطورية، وهي تتألم من أجل أن تشرق الشمس. والشاعر يلتقط الجانب الإنساني فيها، ويمزج بين الحب والثورة.

أي حياة داخل السجن

هل سألت عيناك هذا السؤال

---

(١) هو أحمد بن بيللا أول رئيس للجمهورية الجزائرية ولد ١٩١٦م، سجن من ١٩٥٦م- ١٩٦٢م في فرنسا، ثم أطيح به أثر تسلم الحكم من قبل الرئيس هواري بومدين وأودع السجن. منيف موسى، ص١٧٣.

(٢) المجلد الأول، ص٣٥٨.

وأنت بين السوط والقيد

فابتلتا بأدمع الحقد

أم يا ترى لمحت بين الحبال

طلائع الثوار حول الجبال

وهي تسد الأفق بالأيدي

فاهتز في قلبك حب جميل

مشى حزينا فوق هذي الرمال

حب فتى جزائري نبيل

مازال حيا في صفوف النضال[1]

فجميلة رغم مأساها –فهي بين السوط والقيد– لا يفارقها الأمل أبداً، وهي ترى أن مخاض الثورة قد حان، وطلائع الثوار تسد الأفق بالأيدي، وهنا يلتقط الشاعر لحظة إنسانية نبيلة وهي اهتزاز الحب لفتى في صفوف النضال– وكأن الحب لن يؤتى ثماره إلا بالثورة على المحتل الطاغي. ولاشك أن رؤية الفيتوري وتناوله لهذه القضية يختلف عن مسلك شعراء آخرين معاصرين.

وإذا نظرنا إلى شاعر كنزار قباني تناول نفس الموضوع، فإننا نراه يقول:

مقصلة تنصب... والأشرار

يلهون بأنثى دون إزار

وجميلة بين بنادقهم

(١) السابق، ص٣٠٠.

عصفور في وسط الأمطار

الجسد الخمري الأسمر

تنفضه لمسات التيار

وحروق في الثدي الأيسر

في الحلمة...

في.. في... يا للعار[1]

فنزار لا ينسى قاموسه الجنسي حتى مع بطلة جليلة مثل جميلة بوحيرد، ومهما قيل عن وسائل تعذيبها إلا أن ذلك لا ينبغي أن يذكر بهذه الصورة في قصيدة تمجدها.

فليس من الملائم ذكر جميلة دون إزار، والتركيز على أنوثتها، وذكر الحروق في الثدي وفي الحلمة، والشاعر لا ينتهي عند هذا الحد، وإنما يوحي بأن الحروق لم تكن في ذلك فقط، وإنما كانت في أشياء أخرى، فهو يضع نقطاً لكي نفهم أن الحروق كانت في مناطق أكثر حساسية مما سبق.

غير أن ذلك لا يمنع من أن التركيز على مثل هذه الأشياء يحرك حمية العرب الذين يغارون بطبعهم على الحرمات، ويحرك ضمير الإنسانية كلها.

أما السياب فإنه يهدهد من آلامها، ويقترب منها اقتراباً حميماً.

يا اختنا المرعوفة الباكية

أطرافك الدامية

يقطرن في قلبي، ويبكين فيه

---

(١) نزار قباني، حبيبتي، ص١٥٠.

فهذا التواصل الحميم مع جميلة، يحمل في ثناياه الإدانة للرجال الذين يجعلون جميلة تتعذب بينما يكون دورهم البكاء لبكائها، غير أن السياب ينفذ من خلال القيد، ويرى المستقبل سعيداً لها، فعلى جسدها سيتربى أطفال الجزائر، فقد ضحكت بنفسها لكي تهب الخلود لغيرها، فوهبوها الخلود. ومن ثم فإن الغد لها.

يا أختنا يا أم أطفالنا

أحسست أن السوط أن الدماء

أن الدجى أن الضحايا هباء

من أجل طفل ضاحكته السماء

أحسسته يحبو على راحتيك

سمعته يضحك في مسمعيك

يهتف "يا جميلة" يا أختنا النبيلة– يا أختنا القتيلة

"لك الغد الزاهي كما تشتهين"[١]

والفيتوري يغني للثورة المصرية ١٩٥٢م ويبارك زعيمها جمال عبد الناصر. يقول:

يا وطني

عباءة الناصر من ورائه

مظلة على الأفق

وسيفه المهند الصقيل

---

(١) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص٣٧٨.

في لون الشفق

وجبهة الناصر، صانع البطولات

تكاد لا ترى من العرق(١)

فهو هنا يلتقط من نثريات الصورة ما يسهم في جعل عبد الناصر البطل الذي لا مثيل له، فعباءته مظلة على الأفق، فهو يركب فرسه شامخاً ويعدو على سنوات التاريخ المجدبة.

وسيفه في لون الشفق من كثرة ما أراق به من دماء الطغاة أعداء الحرية، وهو دائما يعمل والعرق يتصبب على جبينه، والشاعر لا يكاد يرى جبهته بسبب هذا العرق.

وعندما تحدث النكسة، نكسة ١٩٦٧م يتألم الشاعر

أصرخ في غسق الأمة العربية

أيتها الراية المستحمة بالنار والدم

أرواح ألف نبي ترفرف عبر نسيجك

أيتها الراية العربية

وعندما يتحرك الجيش المصري، للأخذ بالثأر، يتحرك معه الفيتوري بالكلمة. يقول:

أصرخ فيهم، باكيا، مضطربا

من فرحي

(١) المجلد الأول، ص٢١٨.

تأخذني الدهشة..

وارتعاشة اليقين

ما أروع الآية..

يا من يركض التاريخ في غباركم

يا غابة الرجال.[1]

فالشاعر يغني لهؤلاء الأبطال الذين يغيرون مجرى التاريخ، ذاهبين للثأر المقدس من العدو الغاشم، وهم في سيرهم يركض التاريخ في غبارهم، ويحاول أن يلحق بهم كي يسجل الأحداث السريعة المتلاحقة ذات المغزى المهم، هذه الأحداث التي صنعها الرجال، الذين هم في تحركهم يشبهون الغابة، والشاعر هنا يستلهم مسرحية ماكبث لشكسبير.. إذ أنبأته العرافات أن ملكه لن يزول إلا إذا تحركت الغابة، فظن ماكبث أن الأمر جد بعيد، ولكن الجيش المنتقم عندما مر على الغابة، حمل كل جندي عصا في يده، وبذا تحركت الغابة، وتم الثأر العادل من هذا الرجل الخائن، وبهذا فإن ما كان يراه ماكبث مستحيلاً قد تم، وتحركت الغابة، وما كان يراه الإسرائيليون مستحيلاً قد تم أيضا، فها هم المصريون يدكون جدران خط برليف، ويعبرون القناة، ويحققون المستحيل!.

كذلك أيضا نتذكر قصة زرقاء اليمامة التي أنبأت قومها بأن الأشجار تتحرك، فاتهموها بالخرف، والعمى فكانت الهزيمة لقومها كأشد ما تكون الهزيمة وأقساها. لأن قومها استبعدوا أن تتحرك الأشجار، كذلك فإن الإسرائيليين استبعدوا تحرك المصريين فكانت الهزيمة لهم شنيعة.

والشاعر بعد ذلك يذكر هؤلاء الأبطال، بمدى فظاعة الهزيمة التي لحقت بهم

---

(١) محمد الفيتوري، المجلد الثاني، ص٤٣٢.

في ١٩٦٧م على يد الهمجيين، ومدى خسة أفعالهم في دير ياسين وغيره، ثم يطلب منهم أن يتذكروا ذلك جيداً، وأن يقاتلوا، وألا يقفوا إلا على هيكل إسرائيل

تذكروا... وقاتلوا

وانتقدوا.. وقاتلوا

وقاتلوا..

لا تقفوا إلا على هيكل إسرائيل

وأحياناً يلتقط صورة بطل يعبر إلى الأرض السليبة، ويقبلها أثناء استشهاده. وهنا يظهر التجاوب الشعوري الصادق الذي يؤكد ذاتية الالتزام يقول:

إنها الساعة

لا أملك إلا وردة الروح

فيا سيدتي الأرض

اقبليني حارسا في ظل عينيك

ومست شفتاه

فم معشوقته الأرض

وأحنى فوقها رأس إله

فأطلت من زوايا فمه القاسي

ابتسامة[١]

---

(١) المجلد الثاني، ص٤٣٠.

فالشاعر يلتقط مشهداً لبطل يعبر إلى أرضه السليبة، وفي الوقت الذي يصل إليها، يصل شيء آخر هو الموت، فيبتسم البطل لأنه استطاع أن يقبل فم معشوقته الأرض، ويضحي بروحه في سبيلها.

والشاعر هنا يضفي ملامح المعشوقة على الأرض ليصب نوعاً من الدفء والحرارة في العلاقة بين البطل وأرضه، وليست هناك علاقة أقوى من علاقة الحب، وهذا المشهد وإن انتهى بالاستشهاد، فإنه يحمل في طياته ميلاداً أكبر.

كنت أعرف

وأنا أحتضن الراية من

منفى لمنفى

أنهم إن قتلوني

مرة واحدة

أولد في عينيك ألفا[1]

والشاعر صلاح عبد الصبور يصف نفس المشهد، فهو يكتب إلى أول جندي رفع العلم في سيناء، ويراه يمثل مصر، فهو يحمل في ملامحه خصوصيتها وطعمها، فمرة يراه الشاعر جذع جميز على ترعة، ومرة يراه قطعة من صخرة الأهرام منتزعة، ومرة ثالثة يراه حائطاً من جانب القلعة، ومرة أخرى يراه دفقة من ماء النيل وقفت على قدمين لترفع في المدى علماً[2].

وهو أيضاً يكتب إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء[3] ويراه عاشقاً، يقبل رملها في خشوع، وكأنه عابد يستقبل النفحات.

---

(١) المجلد الثاني، ص٤٣٠.

(٢) انظر صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة الدواوين الشعرية، ص٥٨٣.

(٣) السابق، ص٥٨٦.

وكنت تبث، ثم تعيد لفظ الحب مذهولاً

ترى، أم كنت مقتصداً، كأنك عابد

يستقبل النفحات

ويكون الحب كاملاً، والود مبذولاً عندما ينام بين ضلوعها نومته الأبدية ويذوب فيه الصمت والأصداء.

تنام هناك بين ضلوعها، ويذوب فيك الصمت

والأصداء

ويبدو جسمها الذهبي متكئا على الصحراء

يكون الشاهدان عليكما، النجم والأنداء

ويبقى الحب للآباد موصولاً

فالشاعران كل منهما يربط بين الوطن والحبيبة، فالوطن هو الحبيبة العليا عند البطل، ومن ثم فإن أعظم هدية لها هي الروح، وأن تضم رمالها جسده إلى الأبد. وهذه ظاهرة في الشعر العربي الحديث عموماً.

والفيتوري يرى أن إسرائيل عدو لدود، لا ينبغي معه أي نوع من المهادنة أو السلام، وإنما ينبغي أن يبذل له السيف، والسيف فقط، لذا فقد غضب الشاعر من مبادرة السلام، ورأى أن هذه خيانة لا تغتفر.

يقول:

حصاد طويل من الثمر المر يا أورشليم

وتمشين مختالة الخطو فوق التراب المقدس

والخائن العربي يخبئ رعشته في ثيابك

لكنه يرى أن الخيانة في شخص الحاكم، أما الشعب المتحدي فإن له موقفاً آخر.

والخيانة فرعون... لا شعبي المتحدي هناك

ولا ذلك البطل المتدثر بالصمت

في ظلمة القاهرة(١)

والشاعر لا ينسى مأساة فلسطين "ولعل أهم قضية ما زالت تمثل مساحة ضخمة في واقعنا المعيشي، هي قضية فلسطين بحسبانها جرحنا الغائر في تاريخنا، وما زال الدم ينزف في كل حين من أجلها"(٢) ومن ثم فالشاعر يقف مع الشعب الفلسطيني يقاوم بالكلمة من أجله، ويتحول غضبه هادراً على الأمة العربية كلها وزعمائها الذين ينتمون إلى الماضي أكثر من انتمائهم إلى الحاضر المعيش.

نحن العرب

المعجزات والنبيون وأرباب البيان

منا..

ولولانا لهانت عبقرية الزمان

تاريخنا العملاق ما أروعه وأعجبه

ووحدنا في الحلبة

وإن أردتم فاسألوا

الأحساب والألقاب

والأضرحة المذهبة(٣)

ولا يبخل الشاعر عن جعل عنوان قصيدته "أغنية جوفاء"، فالعرب

---

(١) شرق الشمس غرب القمر، ص٤٤.

(٢) رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص٢٩٩.

(٣) المجلد الأول، ص٦١٠.

يستندون إلى الماضي أكثر من استنادهم إلى الحاضر، وقد كلفهم ذلك كثيراً مما جعل العدو يبارك حرب أغانيهم الوطنية، فكلمة كنا تأخذ مساحة أكثر في حديث العرب، على عكس أعدائهم، مما جعلهم يكثرون من الفخر بالأضرحة المذهبة وأصحابها.

ولكن كعادة الفيتوري، فالنبوءة لا تفارقه، فهو يتنبأ بمعركة هائلة، فقد كتب في عام ١٩٦٧م قائلاً:

دوى نفير الثأر

يا جراح عشرين سنة

فعشرون عاماً قضاها اليهود على أرض فلسطين ينكئون جراحها، ويدوسون بحوافر خيولهم سقف المسجد الأقصى، ويسجنون اسم الله، لابد أن يدفعوا ثمنها غالياً، ولابد أن تكون التضحيات غالية أيضاً.

يقول:

شوارع القدس الإلهية

تصفر في أرجائها الريح الرمادية

وعطر راشيل اليهودية

وتستحم الأرض بالدماء

حيث مشى الأنبياء[١]

وهو يرى أن أورشليم قد حصدت كثيراً من الثمر المر[٢]، وأنه مات من

---

(١) المجلد الأول، ص٥١٤.

(٢) انظر شرق الشمس غرب القمر، ص٤٤.

المدافعين عنها الكثير، لكننا لن نقهر، فما زالت أطفالنا تولد كل صباح.

يومها قال قائل

يا فلسطين قتلنا

والصامدون قليل

غير أن الأطفال تولد في كل صباح

وقهرنا مستحيل[1]

لذلك فهو يبارك أطفال الحجارة، ويرى فيهم طقس حضارة، ويراهم أيضاً روح فلسطين المقاوم، ويراهم التعبير الصادق عن حبهم لأرضهم في الوقت الذي خان هذه الأرض الحكومات العربية.

يقول:

إنه روح فلسطين المقاوم

إنه الأرض التي لم تخن الأرض

وخانتها الطرابيش

وخانتها العمائم

إنه الحق الذي لم يخن الحق

وخانته الحكومات

وخانته المحاكم[2]

---

(١) السابق، ص١٠٥.

(٢) يأتي العاشقون إليك، ص٥٧.

لكنه عندما يرى العرب في تهافتهم لا يفعلون شيئاً، ويرى إسرائيل تزرع رصاصها في جسدهم بلا مواربة يكتب قصيدته "زمن شمعون بيريز"[١]، والذي يرى فيها بيريز زئبقاً مشتعلاً يسقى عطش التاريخ بالدماء، وأن الإنسان العربي يحمل رفات وطنه وهو عار تماماً من أي شارة للنصر- أو حتى طهر الشهادة وشرفها.

والحقيقة أن قضية فلسطين جذبت كثيراً من الشعراء العرب إليها، وبعض الشعراء ينظر إلى واجهة منها ربما تختلف عن البعض الآخر، لكنهم جميعاً يصبون في نهر واحد، هو الدعوة إلى تحريرها.

وهناك عدد كبير من القصائد التي تتناول هذه القضية "وفي هذه القصائد... ينزف الشعراء على أوتارهم ألحاناً تختلف على حسب امتياحها من الموقف الخاص تجاه فلسطين، فمنها ما يبكى الأرض السليبة، ويقيم الشاعر على أحرفها مأتماً سوداوياً، ومنها ما تشتعل على أحرفها الدعوة إلى الثأر، ومنها ما ينوح ذكريات الفقد، ولوعة الهجرة الأليمة، وشتات اللاجئين المتبعثرين في الصحراء، ومهما تختلف الألحان فإنها جميعاً تصب في تيار الدعوة إلى الحق الضائع، فالدعوة المتفائلة بالعودة تعادل في رأينا الشعور المأسوي بالعار الذي يلحق بالعرب كلما غفلوا عن حقهم المضيع"[٢].

وقد كانت صورة اللاجئين وخيامهم، وهم يستجدون حتى كسرة الخبز وجرعة الماء مما أثار الشاعر العربي، وقد دفع ذلك السياب إلى تصويرهم في قصيدته قافلة الضياع التي تتجسد فيها مأساة فلسطين كاملة.

---

(١) أغصان الليل عليك، ص.

(٢) رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص١٩٩.

يقول:

أرأيت قافلة الضياع، أما رأيت النازحين؟

"قابيل أين أخوك"

"يرقد في خيام اللاجئين"

النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام

عيونها وأبي على ظهري، وفي رحمي جنين

لم يخرجونا من قرانا وحرهن، ولا من المدن الرخية

لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدمية

فاليوم تمتلئ الكهوف بنا ونعوي جائعين

ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى قبور

ماذا نخط على شواهدها؟ "كانوا لاجئين"[١]

فهنا تتجسد أبعاد المأساة كاملة، فهذه القافلة هي قافلة الضياع، والشاعر يستعير صوت آدم عندما سأل ابنه قابيل عن أخيه، وكأن الآدمية في صورتها المثلى تغضب من جنود الاحتلال الذين أخرجوا إخوة لهم من صعيد الآدمية، وقد انحرف الشاعر بالقضية التراثية ليناسب المضمون العصري، فمن المعروف أن هابيل القديم قتل أما هابيل الحديث فإنه يرقد في خيام اللاجئين لا يجد حتى كسرة الخبز، والشاعر يصور مدى العسف الذي تعرض له الفلسطينيون فالنار لا تكف من ورائه، والقذائف تلاحقه في الوقت الذي يحمل فيه والده العجوز وابنه، والكهوف تمتلئ باللاجئين أمثاله الذين لا يجدون لهم حتى قبراً يدفنون فيه، وإذا

(١) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص٣٦٨.

وجدوه فالحيرة كل الحيرة في كتابة شاهد قبورهم، فلا يجدون غير كلمة "كانوا لاجئين" ورغم قتامة هذه الصورة. فإن ذلك لا يمنع الشعراء من التمسك بالأمل الذي يقوم على العزم والكفاح، واستحضار مقومات وجود الإنسان العربي ليستطيع أن يأخذ بثأره.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته ثلاث صور من غزة[1]:

كانت له أرض وزيتونه

وكرمة ودار

وعندما أوفت به سفائن العمر إلى شواطئ السكينة

وخط قبره على ذرى التلال

انطلقت كتائب التتار

تذوده عن أرضه الحزينة

لكنه خلف سياج الشوك والصبار ظل واقفا.. بلا ملال

يرفض أن يموت قبل يوم الثأر

يا حلم يوم الثأر

فالشاعر يقوم بعملية ارتداد تظهر من خلالها مفارقة تصويرية بين الماضي والحاضر، فهناك فلسطيني هو رمز لكل فلسطين كانت له أرض وزيتونة وكرمة وساحة ودار. هذا الرجل عاش في سلام مع نفسه ومع العالم، وها هو يقترب من الموت فيستقبله مطمئناً، فقد خط قبره بيده، لكن يبدو أن السلام الدائم في هذه الدنيا عسير حقاً– فقرب النهاية تحدث الكارثة ويجيء التتار فيذودونه عن أرضه،

(١) الأعمال الكاملة الدواوين الشعرية، ص٣١٢.

ويقيمون بينه وبينها سياجاً من الشوك والصبار، وهنا نراه يرفض الموت نفسه قبل أن ينتقم، ويتحول ذلك إلى حلم كبير يعيش من أجله، والشاعر يستخدم كتائب التتار رمزاً للاحتلال الإسرائيلي فلا فرق بينه وبينهم، فالتتار المتوحشون كانوا يدوسون كل معالم المدنية، ويزرعون الشوك والصبار في حياة الناس بلا سبب، وقد كانت نهايتهم في غزة على أيدي المسلمين، ومن ثم فلا نستبعد أن تكون نهاية التتار المحدثين في غزة أيضاً.

وإذا كان الفيتوري قد عبر عن مأساة فلسطين فإنه لا ينسى قضايا وطنه السودان، فرأيناه يكتب عن "مقتل السلطان تاج الدين"[(١)] وهو يجسد من خلاله قيم الفروسية النبيلة التي تدافع عن الوطن حتى آخر قطرة دم، على الرغم من الصعوبات الهائلة التي تعترضها، ويموت لكنه يموت ميتة شريفة.

فرصاصات خمس صدئات

تسكن في عينيه

لكن أحداً لم ير رايته

تسقط من كفيه[(٢)]

فقد مات البطل، وهو ممسك بالراية، فليسقط هو، أما الراية فلا ينبغي أن تسقط ففكرة الثورة لن تنتهي بموته، بل ستظل الراية مرفوعة، حتى على أجساد الأبطال.

والفيتوري يجعل يوم استقلال السودان ١٩٥٦م عيداً مجيداً

---

(١) بطل شعب قاد نضال قبائل المساليت المشهورة في غرب السودان، ضد القوات الفرنسية الغازية... وسقط شهيداً في معركة النصر عام ١٩١٠م انظر المجلد الأول، ص٣٠٧.

(٢) السابق، ص٣٥٣.

ومثلما يسحق المارد السجين قيوده..

ومثلما تنفض أغلالها الرياح الشديدة

تحركت ذات يوم

إفريقيا الموعودة

وقام في قلبها السودان يعلن عبده

باسم جميع الشعوب

المسجونة المصفودة(١)

وهو يتألم للأحداث السيئة التي تعصف بالسودان، بسبب انقلاب ١٩٥٨م ذلك الانقلاب العسكري المستبد(٢).

وعندما تقوم ثورة ١٩٦٤م يغني لها ويشيد بها

يقول في قصيدة رسالة إلى الخرطوم(٣):

في الأرض حيران ضائع

دام كثير المواجع

أرنو إليك.. وأعدو

كالطفل في كل شارع

وارتمي فوق حزني

---

(١) السابق، ص٣٥٣.

(٢) المجلد الأول، ص٢٨٧.

(٣) المجلد الأول، ص٢٥٦.

وفوق شط المضاجع

فالشاعر مؤرق من أجل بلاده، فهو لا يجد راحة إلا فيها، ولكن دونها أهوال شداد، لا يستطيع أن يجتازها، فما زال الطغاة فيها يقيمون حاجزاً صفيقاً من الدمع والفجيعة والمدافع بينه وبينها.

وبيننا يا بلادي

ستارة من مدامع

وصورة يا بلادي

قد لونتها المفاجع

وحائط يا بلادي

من فوهات المدافع

فالعلاقة بين الشاعر وبلاده علاقة حميمة، ومليئة بالمودة والحدب عليها، فتكرار "يا بلادي" يوحي بالارتباط الوثيق.

وياء المنادي توحي ببعد المسافة بينه وبينها، وياء المتكلم توحي بقربها الشديد من قلبه، وبين هذين القطبين– القرب والبعد تتجسم المأساة.

بعد ذلك يجيء المقطع الثاني يستعين فيه الشاعر بالصورة المتحركة، الديناميكية التي ترسم جلال الشعب الأعزل– الذي يحصده الموت ويلتهمه التهاماً ومع ذلك فهو يتقدم على أشلائه كي يصون عزته التي طالت عليها الفجائع.

ثم يجيء المقطع الثالث راسماً صورة سعيدة لهذا الشعب الذي يظنه الطغاة ساكناً– ولكنه يحمل في أعماقه الغضب المقدس الذي بدا بسببه الطغاة مساكين.

راح الطغاة المساكين

وانتهوا في المخادع

والشعب ما زال يمشي

ويسترد المواقع

والفيتوري لا ينسى لبنان وأحداثه في شعره ولا ينسى العراق وحربه مع إيران والكويت.

ولا ينسى ليبيا أيضاً

وأحياناً يجيء التزامه إنسانياً لا ينتمي إلى أي عرق، وإنما للإنسان عموماً وتقدمه، فيكتب قصيدة ورقة على سطح القمر[١].

التزامه بقضايا الواقع الاجتماعي

وهو أيضاً يلتزم بقضايا الطبقات الفقيرة في المجتمع، في قصيدة ثرثرة برجوازية[٢] يظهر لنا الفيتوري من خلال مفارقة تصويرية كيف يموت الشعب جوعاً، وبرداً في الوقت الذي تستمتع فيه طبقة صغيرة بكل الخيرات.

الآلهة الغرقى في العطر

تقهقه في الردهات

الآلهة المتكبرة القسمات

الآلهة الأموات

تقلب أعينها الشهوانية

---

(١) المجلد الأول، ص٥٨٥.

(٢) المصدر، السابق.

مطر وضباب ثلجي

في الخارج والعربات

تتلوى في وحل الطرقات

من أين ينسل البرد هنا

من خلال أسلوب المونتاج الذي يضع لقطات مختلفة بجانب بعضها ليثير شعوراً معيناً– يصور لنا الشاعر كيف تستمتع طبقة صغيرة بكل شيء، وكل شيء متاح لهم فكأنهم آلهة، وتقوم حياتها على نوع من التكبر الفارغ، والشهوانية المخيفة.

أما في الخارج حيث الجوع فشيء آخر، فهناك الضباب والبرد والمطل، والذي يشغل بال هذه الطبقة تفاهات لا تعرف جوهر الرحمة، فهذه الطبقة تظهر تألماً وتأوهاً من أجل كلبة لا تأكل، وتتناسى ملايين الجوعى في الخارج.

والنسوة تحت عناقيد الضوء النعسان

يغزلن حكاياهن

ويستنزفن التنهيدات

مازالت كلبة "لولو"

ماضية في الصوم

لم تبرح غرفتها المسكينة

طول اليوم

لم تعرف طعم النوم

ياالجبال الأحزان

هذه الطبقة تهتم بكلبة صائمة لا تأكل، وتذرف عليها تنهيدات ليس لها آخر، في الوقت الذي يوجد فيه آلاف الجوعى في الخارج لا يجدون ما يقتاتون به.

ومن ثم لابد من التغيير

يا ديدان التاريخ الأسود

يا قطط الملك المخلوع

ضموا أطراف معاطفكم

فالفصل صقيع

والريح على الشرفات

الريح على العتبات

نسجت بعض الأكفان

لتنابلة السلطان

وعيون المحظيات

فالشاعر هنا يرمز للثورة بالريح التي تقتلع كل هذا الواقع العفن من أساسه.

وعلى هذا فإننا نرى الفيتوري شاعراً ملتزماً، بالأحداث المتلاطمة التي تموج من حوله.

الفصل الثالث

المرأة في شعر الفيتوري

للمرأة مكانتها في الشعر العالمي عموماً منذ البداية حتى الآن، فالإنسان في جميع الأجناس هو الإنسان "ومنذ دبت الحياة البشرية على الأرض سعى الرجل إلى رضا المرأة في أساليب شتى، تفنن فيها وأعمل براعته وخياله وعبقريته، فطوراً كان يغني بالأصوات، وطوراً يعزف على الآلات، وأحياناً يخترع أجمل القول، وطيب الحديث"[١].

ليس هذا غريباً فمكانة المرأة في قلب الرجل مكانة كبيرة، فهي نصفه الذي لا غنى له عنه، ولا غنى لها عنه. وهي تثير في نفس الرجل قضايا كثيرة ومتنوعة. ومن هنا فقد أخذت مكانتها في الأدب.

"ولقد كثر حديث الشاعر العربي منذ القدم عن المرأة، واتخذت في عالم الحقيقة، وعالم الخيال عنده صورة الملهم الذي يفجر في إحساسه أرق ينابيع الغزل وأصفاها، ولكنها ظلت –في الأعم الأغلب– حقيقة مجردة تثير ألواناً من التشبيهات والاستعارات ولكنها لا تثير رؤية خاصة في موقف من مواقف الحياة، ولا تستخدم على أنها وسيلة من وسائل الأداء الفني"[٢].

ونحن إذا تتبعنا أنماط المرأة عند الفيتوري، فإننا نجدها في شعره محبوبة أو مناضلة وفي أحيان أخرى يتخذها الشاعر رمزاً.

---

(١) مُحَّد سامي الدهان، الغزل، ص٧.

(٢) عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، ص٢٩٨.

نستطيع أن نقول "إن تجربة الحب إذا طرأت على مستوى الحياة العادي (الذي يضطرب فيه الناس في دائرة الهموم العادية) تغير مجرى هذه الحياة بتغير الإحساس، وحل جوهر جديد محل الظلال، وانتقلت الحياة بكيفيتها الجديدة إلى عالم أوسع، وأعلى وأعمق"[1] لذا فقد كثرت القصائد التي تتناول المرأة المحبوبة، ومع ذلك لا نمل منها فالغزل شيء قريب من نفوسنا، وقد استطاع كثير من الشعراء أن يقدم لنا تجربته العاطفية في قالب فني لا نعدم فيه خصوصية الرؤية، مما ينهض دليلاً على أهمية الحب في حياة الرجل "باعتباره ضرباً من الكشف الوجودي وآية ذلك أن الحب يكشف لنا عن ذواتنا حين يسمح لنا بالخروج من ذواتنا. ونحن لا نؤكد أنفسنا إلا حين نحتك بما هو غريب عنا، أو ما هو مكمل لنا، وفضلا عن ذلك، فإن الحب صورة من صور الإدراك الحسي نستطيع عن طريقها أن نرى أرضاً جديدة وسماوات جديدة، دون أن نفارق الموطن الأصلي الذي طالما عشنا فيه. وربما كان هذا هو السر الأعظم في الحب"[2].

وقد ظهر التعبير عن تجربة الحب منذ العصر الجاهلي، وإن كنا نجد من شعراء هذا العصر من ينظر للمرأة باعتبارها جسداً يتغنى بمفاتنه، في مقابل فريق آخر يبذل قصارى جهده من أجل الظفر بقلبها. وبعد ذلك "استطاع الشعراء العذريون أن يكسبوا تجربة التعبير عن الحب أعماقاً جديدة وملامح وسمات لم تكن لها، وكيف أصبحت نظرتهم إلى المرأة المحبوبة نظرة إلى كائن إنساني، يموج بالمشاعر والعواطف والأحاسيس، وكيف ترك لنا هؤلاء العذريون في قصائدهم خلاصة لوعتهم وحرمانهم وتعففهم وعشقهم السامي المجرد، هذا العشق الذي

---

(١) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص٥٨.

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص٢٧٣.

رفدته تقاليد البادية العربية، ثم غذته قيم الإسلام ومثله العليا، فالتقت فيه قيم الفروسية والنبل والنخوة بقيم التعفف والتسامي والتطهر، والذي أصبحت آثاره الشعرية –فيما بعد– ذخيرة فنية واجتماعية وحضارية نادرة المثال، موفورة العطاء"[1].

وإذا انتقلنا إلى الشعراء الوجدانيين في شعرنا الحديث فإننا نجد عاطفة الحب عندهم "وكأنها تجربة روحية ترتبط بمعاني الطهارة والعفة والصمود أمام الشهوات ويسمو الشاعر فيها بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام.. والأوهام، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافزاً لوجدانه ليرقى إلى ما يستطيع من رحاب الروح والفن، ومن هنا كان وجود المرأة– عند من ينحون هذا المنحى من الشعراء– وجوداً مطلقاً غائماً لا يحده في الأغلب اسم أو زمان أو مكان، يتحدث الشاعر عنه في كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول، أو يخاطبه أحياناً كما يخاطب مثالاً سامياً، خالصاً من أدران الحياة وأطماعها"[2].

وقد بدا الحب عند شعراء أبوللو ملاذاً "يفرون إليه من عذاب الحياة، وعزاء يعوضون به ظلم الدهر، ومرقى يسمون عليه فوق العالم الأرضي"[3].

يقول إبراهيم ناجي:

سمـــــوت كـــــأنني أمضــــي	**إلى رب ينــــــــــــــــــــــاديني**
فـــــلا قلـــــبي مـــــن الأرض	**ولا جســـــدي مــــــن الطــــين[4]**

---

(١) فاروق شوشة، أحلى ٢٠ قصيدة حب في الشعر العربي، ص١٢.

(٢) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، ص٢٨٩.

(٣) أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص٣١٢.

(٤) ديوان إبراهيم ناجي، ص٢٦٣.

وقد كانت النظرة الغالبة لشعراء هذا الاتجاه هي الخشوع والتقديس المسرف للمرأة غير أنه "في الطرف المقابل لهذا الخشوع والتقديس المسرف يعبر بعض هؤلاء الشعراء عن خيبة أملهم في مثلهم التي صاغها وجدانهم المرهف ووشاها بالخيال والأحلام والأوهام، فيصورون المرأة مخلوقاً طائشاً نزقاً، قليلة الوفاء كثيرة التقلب والخيانة، وكأنها في كلتا الحالتين معادل للحياة عند الشاعر، فيما تمنحه من ساعات الصفاء والإقبال، وفيما يجد من شقاء وإدبار وتحول مفاجئ في المصير، ومن هؤلاء الشعراء من يعبر تعبيراً عاطفياً مسرفاً عن خيبة أمله فيصبح شعره كأنه صرخات حيوان جريح، ومنهم من يغلف آلامه بنسيج رقيق من صور مهومة، وألفاظ موحية وجو ضبابي يمتزج فيه الحلم بمجالي الطبيعة وقضايا الوجدان"[1].

بهذا فإننا نرى تضخم الرصيد المتعلق بهذه التجربة، وتنوعه. وقد وعى الفيتوري هذا الرصيد، وذلك التنوع.

ومن ثم احتلت هذه التجربة مكانتها في شعره.

والحب عند الفيتوري أشواق نفس تعاني من الحرمان، وعلى الرغم من انتصاراتها في عالم الجسد، فإن ذلك لا يروى غلتها، فهي تحتاج إلى قرين تألفه ويألفها فهو يشعر بالظمأ القاتل للحب.

بي ظمأ.. بي ظمأ قاتل

فأين ينبوعك يا ساقي[2]

"إن الحب هو المناخ الحيوي الذي تمتلئ به رئتا الشاعر بالشعر"[3] وتجربة

(١) عبد القادر القط، السابق، ص٢٩٥.

(٢) المجلد الأول، ص١٩٥.

(٣) نجيب صالح، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، ص١٤٦.

الحب ليست سهلة، وإنما هي "تجربة كبرى من شأنها أن تعلو بصاحبها، وتجعله يحس بالكبرياء، وكأنه أصبح من طينة غير طينة البشر والسبب في ذلك أن الحب تجربة طموحة بطبيعتها، وهي تصفى منابع الإحساس، وتحيل العناصر المادية إلى عناصر روحية، وحين يتخلص المحب من أوضار المادة، ويعلو عليها، يحس بالتميز عن بقية البشر ممن لم تصهرهم نيران الحب"(١) وعلى هذا فإننا لا نستغرب من الفيتوري أن يكون على استعداد بأن يضحي بكل شيء حتى بالفن نفسه، الذي يقوم عليه مجده الكبير في سبيل هذا الحب!.

يا ليتني راع عتيق الرداء

ذو عصا مشقوقة بالية

شرابه من دمعة الساقية

وقوته من مهجة الدالية

يسوق للغابات أغنامه

وروحه.. كروحها صافية

راع له صاحبة ترتجي عودته في الليلة الشاتية

حتى إذا عاد إليها ارتمت في حضنه أدمعها الهانية(٢)

فالشاعر يرى الواقع وقد نضب فيه معين الحب، وبدا عاجزاً تماماً عن الظفر به، فيتمنى أن يكون راعياً مجهولاً لا يكاد يملك شيئاً من حطام الدنيا، لكنه في الوقت نفسه يملك أغلى ما فيها وهو الحب، فسعادة الحب تعوضه عن كل شيء وهو لا تشغله تعقيدات الحياة المعاصرة فشرابه من ماء الساقية مع ما

---

(١) محمود الربيعي، ص٥٧.

(٢) مُحَمَّد الفيتوري، المجلد الأول، ص١٩٩.

يوحيه من طهارة المنبع وصفائه، وقوته من الدالية مباشرة بسيطاً وطازجاً، وبعيداً عن التلوث الذي تمثله الحضارة التي يعيش فيها الشاعر، هذا التلوث الذي لم يصل إلى الماديات فقط، وإنما امتد إلى عالم الروح فلوثه فقد أصبح الشاعر لا يمتلك الصفاء الروحي الذي يجعله يستمتع بالحب، ومن هنا يكون الصفاء والذي يبدو في روح الراعي وروح الغابات قمة يتمنى الشاعر أن يصل إليها. هذه القمة تكتسب تألقها عندما يعود الراعي إلى بيته في الليلة الشاتية التي تظهر فيها قسوة الطبيعة فيجد حبيبته في انتظاره فتهبه من حنانها ما يجعله يرتفع فوق معاناته.

ورغبة الشاعر هنا في أن يكون راعياً عتيق الرداء، له صاحبة ترتجى عودته، وعندما تراه لا تملك نفسها من البكاء بسبب الفرحة الغامرة، فترتمي في حضنه هو حنين ملتهب من الشاعر لبيئة العشاق العرب الأولى، حيث تكون تجربة الحب في صفائها وتألقها. هذه التجربة الكبيرة التي لا تبخل على العشاق بالانصهار في لهيبها إلى درجة الجنون أحياناً، في مقابل الواقع الذي يعيشه الشاعر، والذي يفتقد فيه الحب. ومن هنا فإن حنين الشاعر إلى عوالم بدائية هو في صورة ما رفض لهذا العالم وبهذا يتضح أن للمرأة دوراً مهماً في حياة الرجل "فإنها هي التي تكشف له عن جانب آخر من شخصيته لا يستطيع سواها أن يزيح النقاب عنه، وهذا الجانب المهم من شخصية الرجل هو ما اعتدنا أن نسميه "الرجولة" أعني تلك "الصفات الحيوية" التي تهم المرأة بصفة خاصة. فالرجل لا يكون جذاباً، أو ساحراً، أو مغرياً، أو عنيفاً، أو قاسياً، أو مكتمل الرجولة. اللهم إلا في عيني المرأة التي تحبه، وهو إذا كان يعلق أهمية كبرى على أمثال هذه الصفات الخفية، فإنه سيشعر بالحاجة المطلقة إلى المرأة، لأنها هي وحدها التي تستطيع أن تشعره برجولته"[1].

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص٢٧٣.

وعندما يقع في الحب، فإنه يخلع على حبيبته ما يجعلها فوق مستوى البشر يقول:

وأولد فيك..

ارتعاشة راع. يقرب قربانه للإله

سكون شهيد، يسير إلى الشمس

متشحاً في دماه[1]

فالشاعر يجعل من نفسه راعياً، ومن حبيبته إلهاً يقدم لها قربانه!

وقد كان لشعراء أبولو بصمتهم في هذا الموضوع. فمحمد عبد المعطي الهمشري يجعل من حبيبته إلهاً أيضاً.

يقول:

كنت فجراً وكنت فيه ضبابا ... شاع في أفقه الوضيء فتاها

وهبطت الحياة شعلة تقديس ... وجئت الحياة أنت إلها[2]

وإبراهيم ناجي يخلع على حبيبته صفات أقرب إلى الألوهية منها إلى البشر فهو يقول:

لك إنصاف المذل المنعم، وتجنى القادر المحتكم[3]

فهذه الصفات مرتبطة أكثر بالألوهية منها بالبشر.

وقد فتح قيس بن الملوح الباب عريضاً للشعراء في هذا المجال

---

(١) محمد الفيتوري، المجلد الثاني، ص٤٦٣.

(٢) محمد عبد المعطي الهمشري، ديوان الهمشري، ص١١٤.

(٣) إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٦.

يقول:

وإني إذا صليت وجهت نحوها ... بوجهي وإن كان المصلى ورائيا

وما بي إشراك ولكن حبها ... كعود الشجا أعيا الطبيب المداويا[1]

فهذا شاعر مسلم يجهر بأنه في صلاته يقصد وجه حبيبته بدلاً من وجه الله، وهو يقرر أنه ليس مشركاً، ولكن حبها فاق كل تصور حتى عجز الطبيب عن معالجته.

والفيتوري يسلك المسلك نفسه حين يستغرق فيمن يحب، ولا يرحل إلا إليها.

سأستغرق

أستغرق..

ناء أنا إلا عنك

لا يحملني إلا إلى ساحل أيامك

موج الزمن الآتي

وريح القدر الآتي

وطير الأفق الآتي[2]

فكل ما هو آت يقربه إلى الحبيبة، فقد ملكت عليه حاضره، فهو يستغرق فيها، وملكت عليه مستقبله، فكل ما هو آت يحمله إليها.

وهو لا يملك شيئاً يقدمه لحبيبته إلا حبه الكبير.

---

(١) ديوان مجنون ليلى.

(٢) مُحَمَّد الفيتوري، المجلد الثاني، ص٤٦٠.

ماذا أملك لك؟

هل أملك إلا حبك ملء دماي[١].

لكن حب الشاعر لا يلبث أن يتعرض إلى ما يقلقه، ولا يجعله مستقراً، فيطل الماضي بصورته الكريهة، ويحول سعادة الشاعر إلى أنقاض، ويجعل الفراق محتوماً، وتكبر الغيرة عند الشاعر، ويتضخم الشك في نفسه، وتنبعث ناره مسعورة، تأكل صدره لكنه يتغلب على ذلك بالحقد والاحتقار الكبير[٢].

وهو يزعم أنه سرعان ما ينسى.

سرعان ما أنسى

فلا أذكر من أنت.. وأين؟[٣]

لكن هذا التهديد ينبغي ألا يخدعنا، فهو لن ينساها، وإنما هو يعاني الألم الذي ليس له نهاية، ويقاسي الحرمان، وتسقط أجنحته مهيضة على هذا الحب.

لما انغرس الخنجر في الصدر العاري

وتوهج قنديل الدم

وانكسرت آنية الرغبة

سقطت أجنحة الطير العائد من أرض الغربة[٤]

فالأحداث تتوالى على نحو ينذر بالكارثة. فالخنجر ينغرس في الصدر العاري

(١) المجلد الأول، ص٤٢٥.

(٢) انظر قصيدة الشك، المجلد الأول ص١٣٩، وقصيدة ماضيها أيضاً، ص٤٠١.

(٣) السابق، ص٣٨٧.

(٤) السابق، ص٤٣٥.

الذي لا يجد ما يحتمى به من سطوة الطعنة، فتكون الإصابة عميقة.

هذا الخنجر –يمثل القوى القدرية الشريرة التي لا تفهم غالباً، وإنما يعاني الطرفان من أوضارها الكبيرة– ينغرس في صدر الحب، بلا سبب مفهوم، وتكون نتيجته تساقط أجنحة الطير دون أن يستمتع كثيراً بفرحة العودة من غربته.

والفيتوري يرى أن وفاء المرأة في الحب لا يكتسب صفة الأبدية.

في قصيدة البنفسجات الثلاث يقوم الشاعر بتصوير مأساة الواقع الإنساني في الحب.

يقول في قصيدته البنفسجات الثلاث(١):

لو فجأة تدفق الياقوت

يا أميرتي السوداء

لو تضرم السكوت

لو تعرجت حوائط البيوت

لو رأيت شاعرا يموت

يعد "من أسباب الروعة الجمالية في بناء هذه القصيدة أن الشاعر يجمع دائماً المتناقضات في وحدة يبرز منها الرمز وتتجسد فيها التجربة الفنية، فالياقوت مثلاً لا يتدفق ولكنه في حالته الصلبة ولونه الأحمر ونفاسته يرمز إلى الدم الزكي المنهال.. إلا أن هذه الحركة الديالكتيكية نفسها على حيويتها وديناميتها قد أدت بالشاعر إلى زلل شكلي في البيت الذي يقول فيه":

"ودمه على الثرى عباءة حمراء"

---

(١) السابق، ص٢٢٧.

"تنقرها الغربان والسلاحف الحدباء"

"فالسلاحف لا تنقر(!) وإنما الذي جعلها تنقر في الغالب هو ارتباط القافية في "الحدباء" بقافية البيت الذي قبله في "حمراء". ثم أيضا جمال التناقض بين صورتي الغربان والسلاحف وهما قائمان بنفس الفعل"[1].

ووقوع الشاعر تحت ألم نفسي بالغ جعله يشعر بأن كل شيء ينقره حتى السلاحف!

ثم يقول:

ما الذي كنت ستصنعين؟

ما الذي كنت ستصنعين؟

ويتصورها الشاعر وهي تنتزع زينة العرس، وترتدي زينة الحداد، وتندب شاعرها الأثير، وربما تبصق نقمة على الجلاد، وتكرهه من كل قلبها لأنه أسكت صوت شاعرها إلى الأبد، وربما جلست تتذكر مقلتى شاعرها، وتشهق، لكن هل يظل الحزن مسيطراً عليها طويلا؟ هذا ما يشكك فيه الشاعر، بل إن كل مظاهر حزنها تختفي بمجرد وصول أول عاشق لها.

أول عشاقك؟

جاء بعد ما ذهبت

رأيته يمشي على قبري فابتسمت

فغرت فاهي

يده تنام في يدك

---

(١) مجدي يوسف، شاعرية الفيتوري من بنفسجاته مقال بمجلة فكر وفن، العدد التاسع، ١٩٦٧م.

وتركضان

يا إلهي.

اتئدى

هذا رفات جسدي

يوجعني كل رفات جسدي

أزهرت البنفسجات السود في يدي

العقم والظلام والصقيع

فلتتمدد الجذوع

إن وراء هذه اللحود

مسافراً على قطار لن يعود..

فالشاعر هنا يمزج الحلم بالواقع، ويستعين بالحركة الدرامية لتصوير هذه المأساة، ويقيم مفارقة تصويرية بين حالته في عالم الموت، وحالتها مع عاشقها الجديد. فعاشقها جاء بعد ما ذهب الشاعر وها هي الحياة تقوم على أنقاض الموت، فهو يمشي على قبر الشاعر، ويده تنام في يديها، مع ما يوحيه الفعل تنام من استقرار وراحة لم تكن متوقعة قبل ذلك، بل ويركض العاشقان فرحاً بحبهما الجديد، ويدوسان رفات الشاعر بلا رحمة، وبلا أدنى تذكر له، وكأنه وقع في وادي الموت السحيق، ولم يعد له أي وجود في حياتها. ومن هنا فإن الشاعر يصرخ يا إلهي – اتئدى ويشغل هذا الفعل سطراً كاملاً كي ينبهها الشاعر إلى حقيقة مرة وهي أن رفاته متألمة من أقدامها هي وحبيبها. وكأنه يستحضر بيت أبي العلاء الشهير الذي يرثى به الإنسانية كلها.

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

والشاعر لا يكتفي بذلك، وإنما يجعل البنفسجات السود (العقم والظلام والصقيع) تنمو في يديه، وكلها رموز لعالم الموت المظلم وبرودته القاتلة.

ومن هنا فإن الجذوع تتمدد، فقد استقل الشاعر قطاراً لن يعود به أبداً. ولا يخفي تأثر الشاعر بإليوت في بيته الشهير.

That. Corpse you planted last year in your garden. Has it begun to sprout?)(1)

هل بدأ ينبت ذلك الجسم الذي زرعته في حديقتك في العام الماضي.

ويبلغ الشاعر قمة الروعة التي تجمع الشعر والفلسفة في بوتقة واحدة حين يقول:

"أواه يا أميرتي.. يا أميرتي الحزينة"

"لضعفنا.. نحن رسوم الزينة"

"الأصص.. الزخارف"

"الساعة في واجهة المدينة"

فهنا تكثيف لمأساة الواقع الإنساني يذكرنا بتشاؤم سارتر من تحول "الذات الواعية" إلى "موضوع" وهو على أي حال موقف تنعدم فيه حرية الذات ويحل فيه الموت الوجودي.

نفاجأ في البيتين الأخيرين من القصيدة بالشاعر منكراً للرواية والألم.. الألم

(1)T.S Eliot Collected poems 1909- 1962 p.65. Faber and Faber. London. Boston.

الذي تمزقت له أفئدتنا طوال القصيدة! ولكن هذا اللامعقول هو النافذة الوحيدة التي يقفز منها الشاعر قبل أن تهبط به سفينة المأساة الغريقة إلى قاع الموت.. وهذه النافذة هي الاستعلاء على الألم"(١)

بداية الرواية الألم

خاتمة الرواية الألم

أكذوبة هي الرواية

أكذوبة هو الألم

ولا يخفي ما للألم من دور بالغ في الحب. ومن هنا يتضح أنه "مهما كان من أمر تلك التصورات المثالية التي يحاول أصحابها أن يصور لنا الحب بصورة العلاقة الخالدة التي تدمجنا في عالم الأبدية، فإن خبرتنا الواقعية تدلنا بكل وضوح على أننا نحيا في الزمان، وأن حبنا هو الآخر لابد من أن يجد نفسه مندمجاً في عالم التجربة، لكي يحيا على أزمات الحياة، ومهما كان من أمر ذلك القسم الذي يأخذ بمقتضاه المحب عهداً على نفسه بأن يظل مخلصاً إلى الأبد فإن التجربة شاهدة مع الأسف على أن المحبين قلما يصونون العهد، وأن هذا الحب الأبدي الذي يتحدثون عنه قلما يزيد عن عمر الزهور"(٢).

ومن ثم فإن شجرة الصبار تنمو على قبر الحب.

الليلة.. الليلة يا حزينة العينين

ازدهر الصبار

(١) مجدي يوسف، السابق، ص٨٠.

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص٢٩٥.

فوق قبرنا القديم، ازدهرت شجيرة الصبار

أضفت على بقايانا ظلالها السوداء[1]

وعندما يرى الشاعر تألم حبيبته بسبب ضياع الحب، وتألمه أيضاً يحزن كثيراً.

قلبي من أجلك تابوت رخام أخضر

يتهدل فوق جوانبه الديباج

ويغطيه ضوء الشمس الوهاج[2]

فقد تحول الحب الكبير إلى تابوت من الرخام المغطى بالديباج الأخضر، فقد مات كل شيء، وضاع كل شيء، ولم يعد هناك من مجال سوى الحزن على هذا الحب الضائع!

وعندما تستغيث به حبيبته كي ينقذ حبهما، ويعيد له الحياة تتحول عيناه إلى زجاج مصبوغ، ويداه إلى حجر.

لا يا قمري النائم في الديباج الأخضر

عيناي زجاج مصبوغ ويداي حجر

وأنا لا أكثر من ريح في الغاب تمر

إني لا أكثر من ريح في الغاب تمر[3]

فلقد نام الحب نومته الأبدية، ووضع في التابوت، وأهدل عليه الديباج الأخضر، كل هذه مظاهر موت لا سبيل إلى إنكارها، وطاقة الشاعر ليست من

---

(١) المجلد الأول، ص٣٩١.

(٢) السابق، ص٤٣٨.

(٣) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٤٠.

القوة بحيث تعيد إليه الحياة، فهو ليس مسيحاً جديداً يحيي الموتى بإذن الله بل يعترف بأن عينيه تحولتا إلى زجاج مصبوغ. فانعدمت الرؤية أو كادت. وعندما حاول أن يمد يديه إلى هذا الجسد المسجى عله يوقظه تحولتا إلى حجر. من هنا فإن الذات الواعية تتحول إلى موضوع كما يقول سارتر، وحضور الشاعر في ذاكرة حبيبته لن يبقى طويلاً، فهو لا أكثر من ريح في الغاب تمر. وسوف ينتهي كل شيء.

وعلى الرغم من تألم الشاعر لهذا الفراق فإن هذا الألم ليس له نهاية.

ويعود السأم

يعانق روحي الطليقة

ويبذر فيها الندم

ويحفر نهر الألم

في صخور الجبال[1]

فهذه النهاية تشبه النهاية المفتوحة في القصة، والتي توحي بأن الألم مع الفيتوري لن ينتهي أبداً.

"والنصيحة التي قدمتها السيدة كارلايل لبنات حواء قولها: "على المرأة التي تنشد الهدوء والطمأنينة أن تتجنب الزواج بمؤلف"[2]. قد صدقت مع الفيتوري القلق بطبعه، والذي يحتاج إلى أتون من الحب يحترق فيه، ولا يحتاج إلى روضة غناء يستمتع بها.

---

(١) السابق، ص٣٩٧.

(٢) علي أدهم، فصول في الأدب والنقد والتاريخ، ص١٢١.

"والذي لاشك فيه أن حب الشعراء السود له طابعه الخاص، ذلك لأنهم لا يتفرغون لمباهج الحب، ولا تتاح لهم سعاداته الصغيرة والكبيرة، ولأن الدائرة ضيقة عليهم في هذا المجال... ثم إنهم حين يمدون أعينهم وقلوبهم خارج دائرة الأنثى السوداء يصابون بالإحباط"[1].

والفيتوري يمتلك القدرة على التعبير عن الروح السارية في عصرنا، ويقوم بمواجهة المحرمات بشجاعة وينمحي الازدواج بين عالم السر وعالم العلانية في شعره– وهو يمتلك اللغة الحسية وإذا كان "العرف الشعري الذي استقر في لغة الغزليين يتمثل في تمجيد البراءة والتغني بالطهر والبكارة وتمثيلها دائما مصدر النشوة والهيام"[2] فإن الفيتوري يعمد إلى التجربة الحسية يواجه بها القارئ في شجاعة "ومهما كانت الأناشيد الحلوة التي بعثها شاعر مثل علي محمود طه في غزلياته وأغنيات ملاحية مفعمة باللذة الأبيقورية، إلا أنها كانت تتجمل بالاستعارة، وتتوارى خلف قناع شفيف يهرب من التسمية، ويتلطف في المداعبة، ويقيم مسرح مجونه على خشبة غربية وفي شوارع المدن الأوروبية كي لا ينتهك حرمة البيت الشرقي المصون ولا لغته التي ينبغي أن تتنزه عن هذا "التدنيس"[3].

غير أنه في عصرنا حاول الشعراء أن يعبروا عن الحساسية الجمالية الجديدة بما يناسبها فلم يتهيبوا –ربما لأن موجة التحرر التي دعا إليها قاسم أمين قد وصلت إلى ذروة أعلى من ذي قبل– ومن ثم فقد كثرت القصائد التي تتحدث عن جسد المرأة– في مقابل تنزيه الشعر الرومانسي لها في الفترة السابقة حيث كان "المحبوب في الحب الرومانسي ليست له صورة دقيقة عند الطرف الآخر،

(١) عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، ص٢٨٩.

(٢) صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، ص٨٤.

(٣) السابق، ص٧٤.

لأنه يراه من خلال هالة من الضباب الباهر"[1].

والفيتوري لا يتورع عن إلصاق أقبح التهم بالمرأة، وتصويرها في صورة مشينة يقول:

الساعة منتصف الليل

وعلى الدرب تنام الظلمة

أنثى ساقان وجمجمة

ما زالت تتآكل غلمة[2]

ويقول في قصيدة الأفعى[3]:

وتضحكين بحقد

بلذة باشتهاء

وتحلمين كأفعى

تنام في استرخاء

على رمال الصحارى

اللهيبة الصفراء

بفارس قدماه

فوق جبين السماء

(١) برتراند راسل، الزواج وأخلاقيات الجنس، ص٥٤، ترجمة: نظمي لوقا.

(٢) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٢٧.

(٣) السابق، ص١٣٣.

فالمرأة الأفعى تحلم –وهي مسترخية– بفارس قوي كي يضاجعها. وعندما يشتاق الشاعر إلى حبيبته لا يجد شيئاً يذكرها به غير جسمها الذي أدمته أظافره. وهنا تتجلى السادية عند الفيتوري "إن سادية الإنسان هي الوجه الآخر للاستعلاء الذي يخفي وراءه شعوراً بنقص ما في حياته العاطفية والاجتماعية والاقتصادية أو في حسبه ونسبه، كما يخفي شعوراً بالهزيمة والفشل"[(١)].

يقول الفيتوري:

إن تكوني نسيتني..

ولقد تنسين حتى أنفاسك المحمومة

فالمسي جسمك الثمين

فقد أدمته يوماً أظافري المنهومة.

وبهذا فالأنثى تأخذ صورة مشوهة عند الشاعر "وإن كان من الواضح أنه يربط في الغالب بين الجنس وبين العار والموت"[(٢)].

عاري شمس

هل أنسى عاري يا سيدتي الشمس

سأظل أخبئ وجهي عن وجهه

ربما أنساه

فالمرأة هي السبب فيما يعانيه الشاعر من آلام مصدرها في الغالب العجز عن الظفر بقلبها، لذلك فهو ينتقم منها بأن يضفي عليها ملامح سفلية.

المرأة مناضلة

---

(١) حياة حدارة المراد، الحب والجمال في شعر خريستو نجم، ص٢٠٩.

(٢) عبده بدوي، في الشعر والشعراء، ص١٤٣.

وهذا جانب مشرق للمرأة عند الفيتوري، تكون فيه المرأة مناوئة للاستعمار، ولا تقل عن الرجل دوراً في النضال، بل أحياناً تفوقه، وتصبح هي على الرغم من ضعفها قوة جبارة، تجعل المستعمر في موقف حرج، وتكون قبراً للمستعمر وإمبراطوريته الكبيرة كما في قصيدة رسالة إلى جميلة، فجميلة في هذه القصيدة تتحول إلى رمز للكفاح الوطني، وبذا فهي تصبح اللهيب المتصل الذي تستمد منه الثورة شعلتها، والشاعر لا يستنكف من أن يطلب من جميلة أن تهبه قوة الوجود من روحها، وهي تتحول إلى روح تسري في وجدان كل مناضل كريم ضد الطغيان، ولا غرابة في أن تتحول إلى إشعاع كالنجوم فوق سماء أرضها لأنها ملهمة للكفاح والغضبة العربية النبيلة.

وإذا كانت جميلة تشعل الثورة بروحها المناضلة، ووقفتها الشجاعة ضد الطغيان، فإن معيتيقة تشدنا إليها ببساطتها ومأساويتها، فقد زحفت القنابل والدبابات والجيوش عليها، في الوقت الذي كانت فيه فاتحة اليدين للجميع في سلام أليف.

وفي قصيدة إبرما الطفلة والجنرالات تتحول إيرما الطفلة البوسنية إلى رمز للصفاء والطهارة يدوسه المعتدي بلا رحمة زاعماً أن ذلك مجد لا ينسى أبد الدهر.

وأحياناً تسهم المرأة مع الرجل برأيها وغضبتها في ثورة إفريقيا.

وشق الدجى صوت فتاة جثمت عن كثب

قالت وأبدت جسداً عارياً

تلفه عاصفة من غضب..

هنا، هنا وراء هذا الجدار اللامع..

المطلي بأحزاننا

يضطجع السيد.. في جنة

مسقوفة بعظم أجدادنا

فاختلجت تلك الوجوه

التي يا طالما ضاع أساها سدى

وانتصبت أذرعهم في الدجى

مثل محاريث علاها الصدى

فعن طريق المفارقة التصويرية أيضاً بين وضعين متناقضين، وضع السيد الأبيض، الذي يضطجع في جنة سقفها عظام الأجداد، وفيها كل وسائل الرفاهية والراحة، ووضع الأفارقة الذين بنوا هذه الجنة بكدهم وتعبهم وتضحياتهم، ولم ينالوا شيئاً تتولد ثورة الفتاة الغاضبة، وتنتقل إلى قومها، فتجد استجابة لديهم، ومن هنا فإنهم يصممون على الثورة التي لا تبقى ولا تذر.

وابتلع الصمت العميق، البعيد

غابات إفريقيا وما فيها

وعندما جاء الصباح الجديد

كان اللظى ملء روابيها..![١]

المرأة رمزاً

وأحياناً تتداخل المرأة مع إفريقيا، أو مع الذات الإلهية أو كائنات الطبيعة، وهذا التداخل قد يصل أحياناً إلى درجة الرمز.

---

(١) المجلد الأول، ص٧١.

ففي قصيدة انفعالات يقول:

مثل خرير الدم كان صوتها

يسقط في مثل دقات المطر

على القبور البيض.. مثل أوراق الشجر

إذا الخريف اجتاحها عند السحر

فارتجفت... ثم هوت

تصرخ في وجه القدر[١]

فالبنية الرمزية تتحقق على مسار القصيدة، وليس في علاقات مفردة أو جزئية.

فالشاعر يمتاح من منابع إفريقية صميمة، وهو لم يشر إلى أن "صوتها" هو صوت إفريقيا صراحة، وإنما من خلال ملامح إفريقية بالدرجة الأولى نستكشف على الفور أنها إفريقيا "تتكثف لتجسد وجوداً إفريقيا صميماً، فهذا الصوت الذي يساقط مثل خرير الدم، ويهوى مثل أوراق الشجر هو صوت إفريقيا"[٢] بعد ذلك تنحرف القصيدة إلى جانب المرموز إليه أكثر.

وكان وجهها الذي عرفته يوما

فغطيت الحقول بالزهر

لأجل وجهها..

ودورت القمر..

---

(١) المجلد الأول، ص٣٧٤.

(٢) مجلة الخرطوم، العدد السابع، السنة الثالثة، إبريل سنة ١٩٨٦م، ص٤٧.

كان غريبا مثل تمثال حجر

فيه ألوهية البشر

ووثنية البشر

فالملامح الإفريقية لا تتوارى هنا، وإنما تصب في النهر الذي حفره الشاعر لها منذ البداية، فإفريقيا تجمع بين النقيضين، الألوهية والوثنية.

وفيه بئر موغل خلف الغسق

أمواجه رشح دماء وعرق

وريحه صوت انفعال وأرق

وامرأة حبلى مدلاة العنق

تغسل وجها شاحبا.. نصف شفق

فالمعاناة الإفريقية تتضح هنا "لقد تغور عذاب إفريقيا بدمائها وعرقها ونسائها الحبالى اللواتي تغسلن وجه عذابهن بدموعهم وعرقهن"[1] وهنا يكون هذا الواقع التعيس في مقابل واقع آخر على النقيض منه. وبذا تحدث المفارقة بين فئة كبيرة تلاقي العنت، وفئة قليلة تتمتع بكل شيء.

وفيه قصر يستحم بالسحب

سماؤه من الذهب

وأرضه من الذهب

حتى الذين اضطجعوا داخله

---

(١) السابق، ص٤٨.

دون حنين... أو تعب

آلهة من الذهب

فهذا شيء غير طبيعي، ففي مقابل هؤلاء الآلهة الذهبية توجد أمم من العبيد يقول:

وأمم من العبيد

تجر خلفها القيود

كجبل من الحديد

فهذه رؤية إفريقية تماماً تتضح فيها جوانب المأساة التي تعيشها هذه القارة، ومن هنا فإن الشاعر عليه أن يعيد تصحيح الأوضاع.

ذات مساء كنت أصغى في ندم

لصوت تمثال أصم

لثورة بلا ألم

لصرخة بغير فم

تهيب بي...

أن أنتقم.. أن أنتقم.. أن أنتقم[1]

فهذه الثورة الباطنية العميقة، الصرخة القلبية التي تنبع من قلب الشاعر نفسه، ومن ثم فهي بغير فم تنفجر ليكون الفعل رهيباً وقاسياً، وبذا فإننا نصل مع الشاعر إلى إدراك اللحظة السحرية التي نبعت منها القصيدة، وليس هذا سهلاً

(١) المجلد الأول، ص٣٧٧.

لأن "إدراك اللحظة السحرية وامتلاكها في كلمات ثابتة باقية الأثر لأمر يتطلب درجة كبيرة من درجات الفن"[1].

وقد تتداخل المرأة مع الذات الإلهية في شعره، فيقترب من التعبير الصوفي يقول:

ويخضر اسمك في شفتي

كالنقش الفرعوني

على قبر منسي

كالنقش على أعناق الطير

على جلد الحيتان

كالنقش على أكتاف أمير إفريقي

كان اسمك في شفتي

منقوشاً منذ استيقظت الأكوان

فهذه البنية تقترب من مرحلة الرمز، فالحبيبة هنا أقرب إلى الذات الإلهية منها إلى حبيبة فانية، فاسمها يخضر في شفتيه كالنقش سواء أكان فرعونياً أم على أعناق الطير، أم جلد الحيتان، أم على أكتاف أمير إفريقي، فهو هنا يستخدم تشبيهات قريبة من الطوطم لدى الأفارقة، عندما يتخذون أشياء بسيطة ترمز إلى المعبود لديهم، وهذا يوحي بالقداسة، واسمها منقوش منذ استيقظت الأكوان، وهذا ينهض دليلاً على أن المقصود في القصيدة هو الذات الإلهية، ونستحضر على الفور الآية الكريمة:

---

(١) سير موريس يورا، التجربة اليونانية، ص١٩٥، ترجمة: أحمد سلامة محمد السيد.

{وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آَدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ}[١].

لكن الشاعر عندما يأتي العالم طفلاً، فإنه ينسى هذه الحقيقة

وأتيت العالم طفلاً

أغرقه الطوفان

وأخطأت الرؤيا عيناه

ومت سنينا

ثم بعثت

فقد أخطأت الرؤيا عينا الشاعر إذن لأنه انشغل عن محبوبته الأساسية بنثريات الحياة، وبذا فلقد غرق في طوفانها، وأصبح في مرحلة تقترب من الموت، أو هي الموت نفسه، لكنه بعد ذلك يبعث فجأة فتستغرقه السعادة بسبب هذا الاكتشاف الفجائي.

وها أنذا يا مولاتي

أستغرق في رؤياه[٢]

وأحياناً تتحد المرأة مع كائنات الطبيعة

يقول الشاعر مخاطباً الشمس:

دائما يتألق وجهك في حائط

---

(١) القرآن الكريم، (سورة الأعراف، الآية ١٧٢).

(٢) المجلد الأول، ص٤٦١.

الصمت..

تنشق جوهرة الصمت عنك..

وتبدو الأميرة قادمة من عصور

الكهانة والسحر

رائعة توقظ الردهات

وتفضح بهو المرايا[1]

فالشاعر يرقب الشمس في لحظة الشروق، ويصورها أميرة قادمة من عصور الكهانة والسحر، وهو بهذا يقترب من جوهر الشعر الرومانسي؛ لأن "جوهر الشعر الرومانسي أن الإمساك بلحظة الفرح العابرة هو الذي يفتح الأبواب إلى عالم الأبدية"[2].

فالفيتوري يمسك بلحظة إشراق الشمس العابرة، ويتحول إلى عوالم أبدية تتحد فيها الأزمنة في تآلف عميق: وتكتسب الشمس ملامح خالدة أبداً، فالشمس التي تشرق الآن، ويستمتع بها الفيتوري هي نفسها التي استمتع بها البدائيون، وعبدوها لشدة جمالها وسحرها، وهنا يقترب الفيتوري منهم في الشعور الغامر بجمالها والفرح بها.

وتصور الشاعر للشمس بهذه الطريقة يعد حنيناً ملتهباً من الشاعر لأن يعيش في عوالم بدائية، أو في هذه العصور المليئة بالكهانة والسحر، ففي داخل كل منا رغبة عميقة للسفر خلال الزمان.

(١) محمد الفيتوري، المجلد الثاني، ص٤٤٤.

(٢) سير موريس بورا، الخيال الرومانسي، ص٣٥٤، ترجمة إبراهيم الصيرفي.

وعلى هذا فقد رأينا الفيتوري يهتم اهتماماً كبيراً بالمرأة، فعالم المرأة عالم ثري بطبيعته، وليس هناك من لا يتأثر به، والشاعر عندما يحول الأشياء إلى مجال المرأة، فإنه يحفر في نفوسنا نهراً قوياً وعميقاً، وفي الوقت نفسه يتداخل مع نهره هو أيضاً وإحساسه.

الفصل الرابع

اللغة في شعر الفيتوري

لكل شاعر معجمه الخاص، وطريقته في التعبير عن تجربته، وعلى الرغم من أن اللغة مشتركة، فإن الشاعر الحق هو الذي يستطيع أن يجعل لنفسه لغة خاصة منتقاة تملك في الوقت نفسه صلة التواصل مع الآخرين. فاللغة هي المادة الخام التي ينتقي منها الأديب لغته، وبهذا فإننا نخلص إلى نوع من تحديد المعجم الشعري الذي يعرفه "بارفيلد" بقوله: "في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ، وترتيبها بطريقة معينة بحيث تثير معانيها، أو يراد لمعانيها أن تثير خيالاً جمالياً فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري"[(١)].

ومن هنا فإن أمامنا محورين لدراسة اللغة عند الفيتوري، محور الألفاظ ومحور الجملة.

أولاً: الألفاظ

من أهم السمات التي نراها في شعر الفيتوري:

١- الإيحاء اللفظي:

والألفاظ "كالقماقم أغلقت سداداتها على شحنة من تجارب لا حصر لها اختزنها فيها الإنسان على مر العصور، والشاعر البارع هو الذي يعرف كيف يزيل

---

(١) خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري، تأليف: خالد سليمان، مقال بمجلة فصول، المجلد الثامن، العددان ١، ٢، ص٤٧.

عن تلك القماقم سداداتها ليفرغ المكنون المدخر فيها"[1]، وقد وظف الفيتوري القيم الإيحائية والصوتية ليفرغ المدخر في الألفاظ، ويجعلها تشع بإيحاءات لا حدود لها، فالإيحاء له قوته الخاصة في تحريك النفس وامتلاكها، واللغة الشعرية مهمتها الأولى الإيحاء، فهي ليست كلغة النثر مهمتها توصيل معان محددة، أو الاقتصار على الدور الإشاري "والإيحاء أن توقظ الألفاظ في الذهن والنفس صوراً أو معاني جانبية لها تأثير في نفس المتلقي إضافة إلى معناها القاموسي"[2].

يقول الفيتوري:

أصبح الصبح.. لنا خلفك يا صبح الحصاد

ألف صبح قد نسجناه بأضواء العيون

أيها القادم محمولاً على سمر الأيادي

يا حصاد العرق الدامي.. وميراث الجهاد

أيها التاج على جبهة شعبي... وبلادي

آه ما أروعك اليوم، على هذا الجبين

فقد اختار الشاعر الفعل أصبح من مادة الفاعل الصبح ليدور في فلك الصبح، فهو لا يريد أن يغادره أبداً بسبب انبهاره به، وسعادته بإشراقه، وهو ينادي الصبح نداء حميماً، ولا يخفي تأثير وصف الأيادي بالسمرة، وما توحيه من مفارقة، فالأيادي السمراء تحمل الصبح المنير. فكثيراً ما كافحت هذه الأيادي، وأصبحت قوة هائلة تنتزع الصبح وتحمله إلى بلادها، وليس غريباً أن يكون هذا الصبح هو صبح الحصاد، بما توحيه كلمة الحصاد من نيل الثمرة والاستمتاع بها

---

(١) هـ. ب تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة: زكي نجيب محمود، ص٨٨.

(٢) عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص٦.

بعد الكفاح، والشاعر يجعل هذا الحصاد حصاد العرق فقد جاء بعد مجهود كبير، وليس هذا العرق عرقاً عادياً، وإنما موصوف بأنه دام، فكم بذل فيه من دماء غالية ليس الآن فقط، بل إن البذل ممتد إلى عمق الزمن الماضي بما فيه من تضحيات هائلة يدل عليها هذا التركيب ميراث الجهاد، ومن هنا فإن أصداء البهجة والنشوة تتضح في نداء الصبح، وجعله تاجاً على جبهة الشعب والبلاد، أيها التاج على جبهة شعبي وبلادي، ولا تخفي القيمة الصوتية للتأوه في بيت الختام بما توحيه من دهشة وانبهار، تؤكدها صيغة التعجب من مادة الروعة والإشارة إلى الجبين على نحو يجسد حيوية المشهد. فالشاعر قد انفلت من المعنى القاموسي للكلمات، وأصبح لفظ الصبح يوحي بمعاني الإشراق والحرية والنصر، ووضوح الطريق لبلد كان في قبضة المستعمر وانفلت منه، ونلاحظ أن تجاوب حروف المد في الحصاد نسجناه- أضواء- العيون- القادم- محمولاً- الأيادي- حصاد- الدامي- ميراث- الجهاد- التاج- شعبي- بلادي- رآه- الجبين يوحي بأن هذا الصبح لم يشرق جزافاً، وإنما هو نتيجة تضحية طويلة، وانتظار طويل، وهو يمثل فرحة تطول بالنسبة للشاعر وشعبه.

ومن هنا فإن الصبح يكاد يتحول إلى رمز، ويصبح حالة من الصفاء والتضحية فقد كثرت في المقطوعة الأساليب الإنشائية موحية بدهشة الشاعر، وإعجابه بهذا الصباح.

وفي البيتين الأولين يتجاوب حرف الصاد مع حروف المد ليوحي بجمال هذا الصباح.

٢- الكلمات ذات الذكرى الشعورية

وكثيراً ما يوفق الفيتوري إلى استخدام كلمات ذات شحنة شعورية خاصة تفجرها، أو رصيد شعوري تستثيره بمجرد ذكرها لما يقترن بها من إيحاءات دينية أو

تاريخية أو شعبية عامة. "الذكرى الشعورية في الألفاظ تمثل رصيدها وحصيلتها من كل ما اكتسبته من دلالات عاطفية وشعورية وموضوعية، من جراء استخدام الأمة لها في الظروف المختلفة، حتى إذا ما ورد لفظ منها استحضر الذهن القيمة المكتسبة أيا كان نوعها، تاريخية، أو قومية، عقائدية أو عاطفية، عامة أو ذاتية"[1].

ومن الكلمات التي جاءت مشحونة بالإيماءات الدينية التاريخية قوله:

قد سقط القدس

وغاصت حافر القاتل في دمائنا المحرمة

وسقط البراق والوحي

فهل عرفت؟ أو هل تعرفين؟

متى ستسقطين

يا مكة المكرمة[2]

فالبراق والوحي مضمونهما الشعوري في نفس الأمة لا يحتاج إلى بيان، والشاعر هنا يستخدمهما لشحنتهما الشعورية، معبراً بذلك عن مدى مسئوليتنا تجاه تراثنا الديني الذي يتساقط منا في أيدي اليهود ومحذراً من أن الدائرة سوف تدور على معقل كياننا الديني "مكة المكرمة" إذا اطرد فينا هذا الهمود الروحي، ولم نستشعر الغيرة على دمائنا المحرمة.

ويقول:

فلتصدق الرؤيا التي أبصرها جمال

---

(١) عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص٢١.

(٢) الفيتوري، المجلد الأول، ص٩٩.

ولينصب الطوفان

فوق القبور الآن

الطوفان الذي أرسله الله تعالى على قوم نوح ليقتلع الكافرين من جذورهم يستخدمه الشاعر هنا ليقتلع مظاهر الموت والجدب في الأمة العربية، فالثورة ينبغي أن تصدق رؤياها، فاستخدام الطوفان هنا يثير ذكريات ترسبت في أعماقنا منذ آلاف السنين.

وهو يستخدم كلمات ذات ذكرى تاريخية.

يقول:

أحدق بي التتري المتوج

باغتني من شمالي

باغتني من يميني

لامس بالسيف عظم جبيني(١)

إن التتري لم يعد له وجود في حياتنا مثلما كان في تاريخنا السابق، كذلك السيف، لكن الشاعر هنا يستخدمهما لشحنتهما الشعورية. فعلى الرغم من أن قيمتهما الواقعية انتهت فإن قيمتهما التراثية ما زالت حاضرة في ضمير الأمة، والذهن يستحضر هذه القيمة بمجرد سماعه لها.

كذلك يقول الشاعر

هولاكو يسبي فقراء البصرة(٢)

---

(١) الفيتوري، شرق الشمس غرب القمر، ص٥١.

(٢) الفيتوري، المجلد الثاني، ص٨٣.

هولاكو شخصية تاريخية لم يعد لها وجود موضوعي في الحاضر، لكن بعدها الشعوري موجود، وبمجرد ذكرها يفرغ المكنون المدخر في شعورنا، وهذا يعطي إيحاء بفداحة المأساة، وبأن التاريخ يكرر نفسه، وما فعله هولاكو القديم في بغداد، يفعله هولاكو الحديث في البصرة، وهنا يستيقظ ضمير الأمة، وتتخذ موقفاً فعالاً تجاه الأحداث الحاضرة.

ويقول:

كلما اختلجت شهوة الدم في الأرض

أشعلت المدن الوثنية في الظلمات

معابدها

وأراحت خيول الغزاة

حوافرها العارية

فوق خارطة الشرق[1]

لم تعد الخيول من الأشياء الفعالة في الغزو الآن، بعكس الماضي، لكن الشحنة الشعورية التي تفجرها هي التي سوغت للشاعر مثل هذا الاستخدام. فهناك آلاف الذكريات المخزونة في نفوسنا عن الخيول ومعاركها تستيقظ بمجرد أن يذكرها الشاعر، وهذا السياق يجعل الذهن يستحضر تلك الفترات القلقة في تاريخنا التي تعرض فيها شرقنا إلى هجمات وحشية كانت تستهدف بالدرجة الأولى إبادته، والذهاب بحضاراته وقيمه، عند ذلك يستيقظ ضميرنا القومي، ونشعر بواجبنا، ونستحضر جذورنا، ونستعين بتاريخنا الوضيء، ونقف موقفاً فعالاً

(١) الفيتوري، المرجع السابق، ص٨١.

تجاه هذه الأحداث الحاضرة.

وهو أحياناً يستخدم كلمات لها رصيد شعوري ينتمي إلى التراث الشعبي.

يقول:

القاتل الأعمى يغطي بيديه

جسد الجريمة

والرخ يبني عشه ثانية

في حائط الهزيمة(١)

بمجرد سماعنا لكلمة الرخ على الفور تتفجر الشحنة الشعورية المطلوبة، فالرخ ذلك الطائر المخيف، والذي يخلف بيضة كبيرة مثل القبة يظهر دائماً في التراث الشعبي، خصوصاً ألف ليلة وليلة، وللسندباد مغامرات معروفة معه، ولا يستطيع أحد الاقتراب من عشه، ومن هنا فإن الشاعر يرمز به لقوى الظلام والخراب، فحيثما وجد الرخ وعشه لا يوجد بشر، وبذا فإن الألفاظ لها تأثيرها العجيب "فهي تتفجر في نفس الشاعر كأنها القنبلة المشحونة، فتخرج كل ما تحويه في جوفها من صور ومشاعر وتجارب، أعني أنها تنحل في نفس الشاعر فتخرج مكنونها الذي اختزنته على مر الدهور"(٢).

٣- الكلمات القاموسية:

والفيتوري يستخدم كلمات قاموسية أحياناً.

"ونحن على حق حين تلتقط الكلمة الميتة من القاموس ما دمنا نستطيع أن

---

(١) الفيتوري، المجلد الأول، ص٦٢٥.

(٢) هـ.ي تشارلتن، فنون الأدب، ص٩، ترجمة: زكي نجيب.

نعطيها دلالة واضحة– ونحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا نستطيع أن ندخل بها في سياق شعري، هذا مع علمنا أن محك جودة السياق الشعري هو قدرته على التعبير وجلاء الصورة"[1]، ومن هنا فإن "الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب"[2].

يقول الفيتوري:

لقــــد عـــــدنا إلى الأكــــواخ   أكـــــــــــواخ أهالينـــــــــــــا

وكنـــــا قـــــد كســـــوناها   بأسمــــــــــــال أمانينـــــــــــا[3]

ويقول:

لقـــد عــــدنا أجــــل عــــدنا   ولكـــــن عـــــودة المقهــــور

شــــربنا عــــرق الحـــــرب   أكلنـــــا صـــــدأ التنــــور

لبســــنا كفــــن الـــــثلج   ســـكنا جـــدث الـــديجور[4]

ويقول:

أقعي وأقعيت أسى

كأنما أسمع أمواتاً يغنون معي[5]

فكلمة أسمال لم تعد تستخدم في عصرنا بالصورة التي كانت تستخدم قبل

---

(١) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص١٣٢.

(٢) السابق ص١٢٦.

(٣) الفيتوري، المجلد الأول، ص١٥٤.

(٤) الفيتوري، السابق، ص١٥٥.

(٥) الفيتوري، السابق، ص٢٣٦.

ذلك، ولكن الشاعر يجعل للأماني أسمالاً، يكسو بها الأكواخ، فهو لم يبخل على الأكواخ بكسائها بما يملك، فالأماني نفسها في مثل هذا الجو ليست كاملة، وكل ما تبقى منها أسمال كسوا بها أكواخهم. وهذا يدل على مدى الجدب والقحط الذين يعيشون فيهما، ومدى تأخرهم في الزمن، فما زالت بقايا العهد البائد تسكن أرواحهم في مقابل المستعمر الذي يكيد لهم بحضارته.

وكلمة التنور لم تعد تستخدم الآن مثلما كانت من قبل، وكونهم يأكلون صدأ التنور يعطي إيحاء بمدى بؤسهم، وتخلفهم عن ركب الحضارة وقد أوحت كلمة التنور بأنهم يعيشون في الماضي في مقابل عدوهم الذي يستمتع بكل الخيرات والمميزات.

٤- الكلمات الواقعية

وهو يلتقط بعض الكلمات من واقع الحياة فيحسن نسجها في نسيج لغوي يجسد مشهداً نابضاً بالروح الشعبي الواقعي العام الذي ينبض بما هو مألوف ومثير في الوقت ذاته.

يقول في قصيدة بيروت[(١)] مقطع مجهولون عند الحاجز

أنا مُحَمّد بطرس العربي من لبنان

حسبك لا تزد حرفا

وأعمل بائعاً لليانصيب، أبيع أوراق الحظوظ

لمن يشاء، وربما بعت القليل ولم أجد إلا القليل

فنحن هنا نجد كلمات ملتقطة من الواقع، مثل اليانصيب- أوراق الحظوظ،

---

(١) الفيتوري، شرق الشمس غرب القمر، ص١٠٧.

لكن الشاعر يستخدمها هنا ليوضح فقر هذه الطبقات التي تلاقي الموت بلا سبب، أو من أجل هويتها، أو كونها عربية، فالمجهول يقول أنا مُحَمَّد بطرس العربي من لبنان، وهذه بطاقة تعريف غريبة، فمحمد اسم إسلامي بالدرجة الأولى، وبطرس اسم مسيحي، ومن المستبعد أن يكون مسيحياً وأسلم، فهذا ليس من درامية القصيدة التي يريد تصويرها الشاعر، وإنما المهم أنه عربي ينتمي إلى أرض عربية، ومع ذلك يلاقي القتل، دون مبرر. ومن هنا فإن كلمة اليانصيب موحية تماماً مع رجل سيموت بالحظ أيضاً.

ويمكننا في ظل التصنيف الموضوعي لحقول الدلالة أن نتتبع ألفاظ الفيتوري لنجد من أبرزها:

ألفاظ الجنس

ألفاظ اللون

ألفاظ الحياة

ألفاظ الموت

ألفاظ تاريخية

أولاً: ألفاظ الجنس

(أ) الجسد:

جسد– شعر– عين– شفة– عنق– صدر– ثدي– ساق– جمجمة.

(ب) المرأة:

(امرأة– عاشقة– أمة– أنثى– صاحبة).

(جـ) الرغبة والشهوة:

(حب– ضاجع– عريانة– قضى– الرغبات– المنهومة).

نلاحظ شيوع الألفاظ ذات الطابع الحسي في هذا النمط، وتراجع الألفاظ الرومانسية الحالة، التي تعبر عن شدة الشوق واللهفة، والنظر إلى المحبوبة على أنها غاية لا سبيل إلى بلوغها، إنها هنا مجرد تجسيد مادي للدلالة المرادة. وشيوع مثل هذه الألفاظ واضح في الشعر الحديث عموماً، فقد انحسرت النظرة الرومانسية للمرأة، وفقدت بريقها الروحي باعتبارها كشفاً. وهناك[١] من رد هذه الظاهرة إلى الثورة والتمرد، وقد تفسر على أنها تعبير عن الكبت، وتأكيد له، لكن هناك من جعل السبب الأقوى "هو هذه السلسلة المتصلة الحلقات من الإحباطات السياسية والفكرية التي يعيشها الأديب العربي المعاصر"[٢]، فالفيتوري يلجأ إلى الأنثى تعويضاً عما شاهده من انتكاسات، أو مهرباً من الإحساس بالانكسار.

ثانياً: ألفاظ اللون:

الأسود: (أسود– ظلام– دجى– عتمة– ليل– زنجي).

الأبيض: (أبيض– ضوء– شعاع– شمس– نهار– صبح– ثلج).

الأحمر: (أحمر– جرح– دم– جمر– نار).

الرمادي: (رماد– ضباب– دخان).

الأزرق: (بحر– سماء).

---

(١) أحمد بسام ساعي، في كتابه حركة الشعر الحديثة في سورية من خلال أعلام دار المأمون للتراث، ص٢١٧، وانظر أيضاً خليل حادي، دراسة في معجمه الشعري، مقال لخالد سليمان، فصول م٨، م١، ٢، ص٥٨.

(٢) خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري، تأليف: خالد سليمان، فصول م٨، م١، ٢.

الأخضر: (أخضر– ربيع– عشب– شجر).

اللون الأسود يقف على النقيض من اللون الأبيض، ومن هنا فإن الشاعر يستغله ليظهر حدة الصراع بين السود والبيض، وكيف أن البيض يتخذون من لونهم ذريعة لظلم السود والسيطرة عليهم، وعلى خيراتهم فالأساس الذي يجعل الأبيض يطأ إنسانية الأسود، ويصنع له القيود هو اللون فقط[1].

ويجيء اللون الأسود معبراً عن النحس والفجيعة.

يقول:

كان قلبه فستقة خضراء

كان فستقة

تأرجحت عشرين صيفاً

ثم لما جاء صيف المطر الأسود

والمعاطف الحمراء

والحرائق المعلقة

تراكضت في طرقات الريح مثل ورقة

وابتسمت محترقة[2]

فاللون الأسود هنا يأخذ دلالة النحس والفجيعة، فهذا الرجل البريء يعيش عشرين صيفاً نقياً سعيداً، وعدما يجيء الصيف المنحوس الذي يتساقط فيه المطر ليس المخصب، وإنما المطر الأسود، يحترق قلبه تحت دخان بنادقهم.

---

(١) انظر قصيدة إلى وجه أبيض، المجلد الأول، ص٨٤.

(٢) شرق الشمس غرب القمر، ص١٢٢.

وقد يجيء اللون الأسود مؤكداً لهوية الإنسان الإفريقي، ومن ثم فهو يعتز به ولا يتوارى منه.

أنا أسود...

أسود لكني حر أمتلك الحرية[1]

فالشاعر يرتكز على لونه في تأكيد هويته، ومن ثم تتكرر كلمة أسود لتعبر عن هذا الارتكاز، والاعتزاز بلونه.

أما اللون الأبيض، فإنه يجيء معبراً عن الموت[2]. عندما يصف القبور بهذا اللون.

وأحياناً يجيء معبراً عن الخصب والسلام.

ولتستحل فوهات البنادق

في كف حاملها، نهراً أبيضا

يتدفق عبر الحقول[3]

ويستخدم اللون الأحمر معبراً عن الدماء والقتل والجراح

وتستحم الأرض بالدماء

حيث مشى الأنبياء[4]

وأحياناً يجيء اللون الأحمر كرمز لجمال التضحية التي تدفع ثمنا للحرية.

---

(١) المجلد الأول، ص٨٠.

(٢) انظر المجلد الأول، ص٣٧٤.

(٣) شرق الشمس غرب القمر، ص٥٦.

(٤) المجلد الأول، ص٥١٤.

أوه... يا ثمن الحرية

أو لازال علينا كي نعبر درب إلهم

أن نغسل أوجهنا بالدم[1]

وأحياناً يجيء لتدل على التوقد والحيوية والنخوة

لا جمر في عظامنا ولا رماد[2]

وقد يجيء معبراً عن ترف الطبقة الغنية التي لا تنظر للشعب الفقير.

وتمط الدهشة أوجههن المصبوغة

ويسيل المانيكير

والريح تولول جائعة في الخارج

عبر السور[3]

أما اللون الأخضر، فيجيء معبراً عن الخصب.

وكان السهل أخضر[4]

وقد يجيء ليكون صورة للنعش، ومن ثم يتحول مدلوله إلى موت.

لا يا قمري النائم في الديباج الأخضر

عيناي زجاج مصبوغ، ويداي حجر[5]

---

(١) السابق، ص٣٩٦.

(٢) السابق، ص٤٩٠.

(٣) المجلد الأول، ص٢٧٢.

(٤) المجلد الثاني، ص٢٨٨.

(٥) المجلد الأول، ص٤٣٩.

ثالثاً: ألفاظ الحياة:

(يسقي- تبني- الحصاد- نسجناه- ماء- الشجر- جنة- حقول- دقات- الحدائق).

وهذه الألفاظ تقف في مواجهة عالم الجدب، وهي تظهر الصورة الحسنة التي قامت على أساس كبير من الثورة والتضحية.

أصبح الصبح.. قباب عاليات وبيارق

تفرش الأفق... ودقات نحاس وطبول

إيه يا إفريقيا الكبرى، التي تبني المشارق

أنا ما زلت أرى وجهك في ضوء الحدائق(١)

وقد تكون تعبيراً عن وجود السعادة لدى الآخرين، في الوقت الذي يفتقدها الشاعر.

إني نهر ظامئ للحب في جنة عشاق(٢)

رابعاً: ألفاظ الموت:

(موت- قبر- لحد- تابوت- جنازة- جثة- الفنا- حريق- قتلى- تحتضر- جحيم- كيف).

وهي تقترن بسياقات الموت الفعلي.

حبر يهرق

---

(١) السابق، ص٤٣٣.

(٢) السابق، ص١٩٥.

وفم يغلق

ورؤوس في الغابة تحرق[1]

وقد تجيء تعبيراً عن الهمود الروحي.

البلاد بلادي

فلماذا إذن يولد الموت

في كل أغنية في بلادي[2]

الألفاظ التاريخية:

(بيدبا– الديناصور– يسوع– الاثنا عشر– يهوذا– دبلشيم– النقش الفرعوني– الطوفان).

وهذه الألفاظ لا تختلف دلالتها –في الغالب– باختلاف السياق فلها دلالة تتشابه عند مختلف الشعراء والفيتوري يجعلها ترتبط بمضامين عصرية.

ثانياً: الجملة

أما الجملة في شعر الفيتوري فتخضع لتقنيات خاصة تجعلها تسهم في إبراز ملامح القصيدة. وللفيتوري لغة خاصة لكنها في الوقت نفسه لم تنقطع صلتها بالآخرين فالعلاقة التراثية بين الألفاظ لم تتحطم في شعر الفيتوري، لكننا في الوقت نفسه نرى مساحات بكراً قد اكتشفها الشاعر من خلال هذه العلاقة التراثية. فالعلاقات اللغوية هي التي تكشف عن شاعرية اللغة، لذلك وجدنا علاقات جديدة بين المضاف والمضاف إليه، والفعل والفاعل، والصفة والموصوف في شعر الفيتوري.

---

(١) شرق الشمس غرب القمر، ص٥٢.

(٢) المجلد الثاني، ص١٣٩.

وبالنسبة للمضاف والمضاف إليه نرى

أرض/ الكهانات– أرض/ الحقائق– أرض/ الجنائز– عميق/ البراءة– قوس/ الليل– قوس/ النهار– أواني/ الوقت– شجر/ السماوات– ثلج/ العتمة.. إلخ.

فالشاعر هنا يستغل علاقة المضاف والمضاف إليه في ظل إمكانيات المجاز إلى حدود بعيدة، حيث يجعل للوقت أواني، رابطاً بين ما هو معنوي مجرد وما هو حسي مادي، فالمجال كما نرى متباعد، لكن الشاعر أضافهما ليخرج مركباً ثالثاً هو أواني الوقت. كذلك أيضاً يجعل الشاعر إفريقيا هي أرض الحقائق باعتبار ماضيها الذي يمتد في الزمن بعيداً، وعلى هذه الأرض تمثلت علاقة الإنسان بالكون والحياة منذ القدم، ومن ثم جاز للشاعر أن يصف إفريقيا بأنها أرض الحقائق.

كذلك نراه يضيف القوس للنهار، وهذه العلاقة يتمثل فيها الجانب الحسي فانطباق النهار على الليل يشبه انطباق القوس على القوس، وهذا يدل على الدائرة المغلقة التي يعيش فيها البشر، فهم سجناء في هذا الكون.

وإضافة الشجر للسموات، والأرض للحقائق، والقوس للنهار هذه كلها علاقات جديدة لا نجدها في العلاقة التراثية بين المضاف والمضاف إليه، وهنا يكون الخروج بناء مرده إلى استثمار العلاقات استثماراً محدثاً.

ونجد أيضاً علاقات جديدة بين الفعل والفاعل والمفعول مثل: يفجؤنا الموتى– يغسل السكون السور– أشعل شمس الليل– تبعثر أوجهها الروح– وقع الحوافر ينقش فوضاه– تثقبني ذرة من تراب.

فهذه علاقات جديدة تجعل للشاعر نمطه الكلامي الخاص داخل نظام اللغة العام، فالشاعر يجعل لليل شمساً تشعل. ويمزج بين المادي والمعنوي في يغسل السكون السور.

ونجد علاقات جديدة بين الصفات والموصوفات غالباً ما تقوم على المغايرة في الدلالة أو بعد الرابط مثل:

المهرج الحزين– العتمة البيضاء– شمسها العمياء– الظلام الثلجي– مقصلة سوداء– الرايات الصفراء– الزمن الثلجي... إلخ.

فالشاعر لا يستقبل معطيات الواقع كما هي، فمن المعروف أن المهرج يوحي بالسعادة، وقليل من الناس من ينتبه إلى أعماقه، ويكتشف أحزانه، ومن هنا تكون إضافة الشاعر الذي يلمس قلب الأشياء مباشرة، وبدون واسطة، وبذا تكتسب اللغة إيحاء أكثر.

وكذلك قوله شمسها العمياء فالشمس رمز للوضوح والاهتداء، والعمى رمز للتيه والضلال، لكن الشاعر وصف الشمس بأنها عمياء ليبين مدى تصدع عناصر الهدى للأمة العربية.

وتعبير الشاعر "مقصلة سوداء" فالمقصلة هي خشبة الإعدام يصفها الشاعر بالسواد. فهناك إيماء باطني عميق بينهما فالمقصلة تدل على الإعدام والخروج من الحياة، والسواد ينتمي إلى العدم أيضاً.

فالشاعر هنا "يستغل كل ما يسمح به الموروث من استكشاف مساحات بكر في إمكانية إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ إنه إمعان الفكر في استغلال اللغة للشعر دون أن يفقدها شعريتها وغنائيتها، وفرديتها/ جماعيتها"(١).

ومن سمات الجملة عند الفيتوري أيضاً:

١- الاستغناء عن أدوات الربط اللغوية

وقد أخذت هذه الظاهرة تشيع في الشعر الحديث بأثر من الاستجابة

---

(١) خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري، تأليف: خالد سليمان، فصول م٨ ع١، ص٦٣.

لبعض المفاهيم الرمزية والسيريالية حيث كان السيرياليون "يرون أن الجمل ينبغي أن تتوالى آلياً كما ترد في الذهن، ودون أي تدخل من الفكر لتنظيمها أو الربط بينها"[1]، فظهرت الجمل بغير أدوات ربط تصل بينها، وقد برزت هذه الظاهرة في شعر الفيتوري من ذلك أنه يقول مخاطباً مانديللا:

كيف يكون جلال الشهادة

إن لم تكن أنت

تولد في الموت

تكبر في الموت

تطلع حقل نجوم على حائط الموت

تصبح أوسمة من بروق[2]

هنا تجيء الجمل دون أدوات ربط لغوية بينها لتظهر أن مانديللا لا يوجد شيء يستطيع أن يبعده عن حقل الموت، بل بالعكس فالموت بالنسبة إليه هو حياته ومجده[3].

ومن سمات الجملة لدى الفيتوري أيضاً.

٢- الحركة والنمو

ويتحقق ذلك عن طريق استخدام الجمل الفعلية والتي تبدأ بالفعل المضارع يقول الفيتوري في مقطع الذين يجيئون من قصيدة سقوط ديشليم[4]:

---

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٣٨.

(٢) يأتي العاشقون إليك، ص٢٤.

(٣) انظر أيضاً، قوس الليل قوس النهار، ص٢٤.

(٤) المجلد الأول، ص٥٢٩.

هم يشبهون السيل

قال بيدبا

فبيدبا يصف لدبشليم الذين يجيئون لكي يمحقوا الطغيان بأنهم يشبهون السيل عند ذلك يرتجف وجه الملك.

ودائما كالعرق الذي على جباههم

يبتسمون

ويركضون

وإذا يشاءون يشاءون ويقدرون

فالأعمال المضارعة تتوالى في حركة متطورة لتعبر عن زحفهم العتي، في الوقت الذي ينسى الملوك، ويتغافلون عن مجيئهم.

ودائما يجيء سيلهم

لأنهم لا يقفون أبداً

ومن سمات الجملة عند الفيتوري التصرف المقصود عن طريق:

٣- التقديم والتأخير

يقول:

في الأرض ثورة، وفي السماء

ثورة يا دبشليم

فالثورة ليست وضعاً طبيعياً بالنسبة للكون، لكنه وضع مقلوب والشيء الذي يزيد المفارقة توهجاً أن دبشليم يستعذب نوم العين وهو بين بين

وقد يكون الوضع معكوساً بالنسبة للسودان.

في قصيدة مقتل السلطان تاج الدين يقول:

فوق الأفق الغربي سحاب أحمر لم يمطر

والشمس هنا لك مسجونة[١]

فهذه حالة قلقة توحي بالحرب التي أوشكت أن تقع بين تاج الدين وقوات فرنسا.

ويتقدم المفعول به على الفاعل.

يقول في مقطع الرؤيا[٢]:

وغامت الآفاق فجأة، وأظلم النهار

وأسقطت أوراقها الأشجار

ورقصت هياكل الأسماك في البحار

والتقت الوجوه بالوجوه

والأقدار بالأقدار

وأذكر ابنه أبوه... ثم سار

مولولاً... ثم تيقظت

فالأشجار أسقطت أوراقها، والأب أنكر ابنه، فهذا وضع مضطرب، فكان الأنسب له خلخلة في نظام الجملة الطبيعية بتقديم المفعول به على الفاعل.

---

(١) المجلد الأول، ص٣٠٧.

(٢) السابق، ص٥٢٥.

ويفصل الشاعر بين الفعل وفاعله.

حيث يهب فجأة من ظلمة العصور

الديناصور[1]

فتأخير الفاعل هنا يجعلنا نتوقع الرعب

ويتأخر المفعول به عن وضعه الطبيعي.

أبني لك في شعري قبراً من ذهب[2]

والشاعر يبني للملك قبراً، لكن لا يبنيه له في الأرض، وإنما يبنيه في شعره، فهناك خلخلة في الوضع الطبيعي لذلك تقدمت شبه الجملة على المفعول لأهميتها ولكي تعطي إيحاء بهذا الوضع المقلوب.

ثالثاً: الأسلوب

ومن الأساليب التي يستخدمها الفيتوري بكثرة:

١- أسلوب النداء:

وقد يجيء أسلوب النداء متبوعاً بفعل أمر.

يقول:

يا فرسي العرجاء

أسرعي الخطى

فالشمس في السماء

والركب يدوس الأضرحة

---

(١) المجلد الأول ص٥٥٨.

(٢) السابق ص٥٥٩.

يا فرسي العرجاء

أسرعي الخطى

ليتك ذات أجنحة[(١)]

فالشاعر ينادي فرسه العرجاء. ويطلب منها أن تسرع الخطى، فالشمس قد أشرقت، وهو هنا يستخدم الشمس رمزاً لوضوح الطريق، ومعرفة الحق، وركب الثوار يدوس الأضرحة التي يجعلها الشاعر رمزاً لكسل الأمة، وموتها، ومن ثم فإن هذا الركب يتمرد على واقعه، ويحطم كل مظاهر الجدب والتخلف في الأمة.

ومن هنا فإن الشاعر يتمنى أن تكون فرسه ذات أجنحة.

ويقول مخاطباً الرسول الكريم في قصيدة يوميات حاج إلى بيت الله الحرام:

يا سيدي

علمتنا الحب

فعلمنا تمرد الإرادة[(٢)].

فالمسلمون تنقصهم الإرادة المتمردة كي يتعاملوا مع واقعهم الموبوء "وكلا الصيغتين –صيغة النداء والأمر– تتوجه إلى الآخر، وتتكئ عليه"[(٣)].

وقد تجيء هاتان الصيغتان كنجوى ذاتية للشاعر، وليست توجها للآخر.

يقول في قصيدته نحو الصباح:

حيران.. يقظان يا فؤادي

والناس هانون راقدونا

---

(١) المجلد الأول، ص٢٢١.

(٢) السابق ص٤٩٠.

(٣) صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، فصول م١ ع٤، ص٢١٢.

الليل نحو الصباح جسر

بنى الدجى فوقه الحصونا

تعبره الكائنات وسنى

بينما عبرناه ساهرينا

فامشي معي، امشي يا بن ذاتي

ولندع القوم حالمينا[(١)]

فالشاعر يجعل من فؤاده رفيقاً يخاطبه.. ويناجيه، ويطلب منه أن يمشي معه لعلهما يدركان الأماني.

وأحياناً يجيء النداء متبوعاً باستفهام.

يقول:

أيها الموغل

ماذا بعد إيغالك

في هذي العصور المظلمة؟

وقد أظهر هذا الأسلوب مدى عبثية المجهود الشاق الذي بذله بلا فائدة.

ويقول:

يا أيها المصلوب فوق مشانق المحتل

هل ما زلت ترقص في الحبال[(٢)]

فالشاعر –من خلال هذا الأسلوب– يلمس جانباً مأساوياً. فهو يريد أن

---

(١) المجلد الأول ص١٨٢.

(٢) يأتي العاشقون إليك، ص١٥٦.

ينتهي عذاب هذا الرجل.

وقد يجيء النداء متبوعاً بجملة خبرية.

أيها البشري، الإله، الرسول

القرابين، والشوق منا

ومنك الرضا والبشارة[1]

فالشاعر يتوجه بالنداء ليسوع، ويخبره أن القرابين، والشوق منا في مقابل رضاه، وبشارته لنا بالمغفرة.

ومن الأساليب التي يستخدمها الفيتوري:

٢- أسلوب الاستفهام

وقد يجيء لمعرفة الحقيقة

يقول الشاعر على لسان سليمان الحكيم:

يا امرأة! الطفل لمن؟

–بعض دمي

وأنت

لو كان لهذا الثدي فم

لساد صوت العدل[2]

فالفيتوري يرصد موقف المرأتين –ذلك الموقف التراثي المعروف– من طفل اختصمتا فيه فيوجه لها الملك سليمان سؤاله ليعرف الإجابة كي يقضي في

---

(١) شرق الشمس وغرب القمر، ص٥٦.

(٢) المجلد الأول، ص٥٨١.

المسألة، وعندما لا يتبين الحقيقة من خلال الإجابة يلجأ لحيلته الذكية بأن يقتسما الطفل، وهنا تتركه الأم الحقيقية خوفاً عليه، فيكون الطفل من حقها.

وقد يتجاوز الاستفهام طلب الإجابة إلى غرض بلاغي، فهو قد يجيء تعجيباً.

وحولك الحجاب والحراس بالآلاف

ثم تخاف!

أهذه خاتمة المطاف[1]؟

فموطن العجب أن تكون خاتمة المطاف بالنسبة لملك حوله حراسه هي الخوف.

وقد يصور الاستفهام حالة خوف وتجربة عميقة.

ففي قصيدة ورقة على سطح القمر.

يقول:

الآن صوت الخوف أعمق

غربة الإنسان أعمق

من يناديني؟

اقترب

لا شيء ثمة

تولد والأشياء كي تتحلل الأشياء[2]

فالإنسان على القمر يختلف وضعه عن الأرض، فعلى القمر نشعر بالوحدة

(١) المجلد الأول، ص٥٢٨.

(٢) السابق، ص٥٨٤.

والخوف،، وأحياناً يتصور أن هناك من يناديه، وعلى الفور يصبح.

من يناديني؟

اقترب

لكنه يكتشف بأنه لا شيء هناك، فالوحدة قاتلة، وكأن هذا الصوت خارج من أعماقه هو– لا شيء هنالك. و ما تكاد الأشياء تولد حتى تتحلل.

وقد يجيء الاستفهام لتصوير حالة الحيرة والتخبط أو اختلاف وجهات النظر فيمن مضى بعد انخلاع قبضته عنهم، فتظهر الأسئلة التي تعبر عن حقد أصحابها تجاه الشخصية، أو رضاهم عنها خصوصاً وأنه قد مضى، ولن يكون هناك خوف منه.

فعندما يموت الملك سليمان تظهر هذه الأسئلة.

أكان مجنوناً؟

أكان عاقلاً؟

أكان قدسياً؟

أكان قاتلاً؟[(١)]

رابعاً: من الظواهر اللغوية في شعر الفيتوري

التكرار

وثمة ظواهر لغوية توظف، أو يوظف بعضها باعتباره تقنية فنية مقصودة من شأنها الإسهام في تشكيل التجربة فنياً من ذلك التكرار: "والتكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دوراً تعبيرياً واضحاً، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أولى بسيطرة هذه العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو

---

(١) الفيتوري المجلد الأول ص٥٨٤.

شعوره أو لا شعوره"[1].

وقد عرف الشعر القديم التكرار لكن "التطور الكبير حقاً في استخدامه، واستغلال إمكانياته حتى تحول إلى تكنيك فني من تكنيكات القصيدة الشعرية الحديثة كان على أيدي المبرزين من شعراء الشعر الحر"[2]. وربما يرجع ذلك إلى تنوع ثقافتهم، واطلاعهم على الآداب الأجنبية، وتأثرهم بها من ناحية، وإلى طبيعة قالب الشعر الحر من ناحية أخرى، فإذا جئنا إلى الفيتوري فإننا نجد ظاهرة التكرار نشغل مساحة عريضة في شعره ومن صور التكرار في شعره تكرار الحروف، وتكرار الصوت، وتكرار الألفاظ، وتكرار الصيغ، وهناك تكرار لشبه الجمل، والجمل، وتكرار البيت بأكمله، وتكرار المقاطع، وهناك أيضاً التكرار المركب أو المتداخل.

أولاً: تكرار الحروف

والفيتوري يستخدم تكرار الحروف في بداية أشطر القصيدة.

يقول في قصيدة الضحايا[3]:

ورددت جنبات الفضاء رجع النداء

وراح يغمس عينيه في سحاب الضياء

وراح يسكر أذنيه من جلال الغناء

إن الضحى مشعل في أصابع الظلماء

إن الربيع زهور على طريق الشتاء

إن الحياة دروب إلى قبور الفناء

---

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٦٠.

(٢) شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، ص١٩٢.

(٣) الفيتوري، المجلد الأول ص١٤٦.

إن العذاب جناح الشهداء نحو السماء

فقد استخدم حرف الواو ثلاث مرات متبوعاً بالفعل في صيغة الماضي، مع تكرار فعلين بنصهما، وإن أربع مرات في بداية الأبيات، وقد أسهم هذا التكرار في امتداد الأبيات واتساعها، وتتابع الصور فيها كما أنه أسهم في إحداث بنية إيقاعية منتظمة في أوائل الأبيات.

ويقول:

من أجل من؟

أعانق النار قتيلاً.. وأقاتل

أنا الذي لا أرض، لا وطن

لا وجه، لا زمن

لا مجد، لا ثمن

من أجل من؟[1]

فتكرار "لا" هنا يمنح للأبيات بنية إيقاعية أكثر، كما أنه يؤكد النفي هنا، فهذا الرجل يلاقي الموت، ويفرض عليه أن يعانق النار ويقاتل، مع أنه لا يملك أي شيء يقاتل من أجله، فمن أجل من إذن يموت؟!

تكرار الصوت:

يقول الفيتوري مخاطباً تاج الدين:

عاثوا ملء بلادك غازين

---

(١) الفيتوري، السابق، ص٦٢٢.

غرباء الأوجه سفاكين

فاضرب –اضرب– يا تاج الدين

اضرب– اضرب– اضرب

فتكرار الفعل اضرب يحكي وقع الضرب؛ ويصور صوت المعركة، وقد أسهم في ذلك حرف الضاد والراء والباء، فجاءت وكأنها طلقات نارية– وقد أخذ تكرار الصوت أهمية كبيرة في الشعر الحديث بتأثير من المدرسة الرمزية، فالقصيدة "توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلا وأن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي تشعر به من أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات"(١).

تكرار الألفاظ:

وقد يكون اللفظ المكرر اسماً أو فعلاً. يقول في قصيدة: رتوش على لوحة صومالية:

مقديشو التي لبست دمها

مقديشو الوجوه الحزينة

لن تكون، ولم تك من قبل

أول مركبة في الجحيم

وآخر أرجوحة في المطر

مقديشو التي شربت كأسها

مقديشو الرياح السجينة

---

(١) أرشيبا لدمكليش، الشعر والتجربة، ص٤٣، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوشي.

ازدهرت بذرة الموت في أرضها

والتوى الجوع والقهر حول جذوع الشجر

أتراه عقوق البشر

أم تراه انتقام القدر

مقديشو على قبر تاريخها

أمة تنتحر(١)

فالشاعر كرر لفظة مقديشو خمس مرات، وفي كل مرة تأخذ أبعاداً نفسية جديدة بأثر العلاقات التي ترتهن بالسياق في كل مرة. وهذه الأبعاد النفسية غير متناقضة، وإنما تصب في نهر واحد حتى تصل إلى نهاية القصيدة عند ذلك لا يوجد غير الانتحار.

مقديشو على قبر تاريخها

أمة تنتحر

قد تكون اللفظة المكررة فعلاً ماضياً أو مضارعاً

يقول في قصيدة موسيقى فوضى الأشياء(٢):

يروق للعابد أن يرى انسكاب وجهه

في شمعة البكاء

يروق للشاعر أن يعلق النجوم في قطيفة السماء

(١) محمد الفيتوري، قوس الليل قوس النهار، ص١١٤.

(٢) محمد الفيتوري، قوس الليل قوس النهار، ص١٢٠.

يروق للمرأة أن تنشر نصف شعرها في الشمس

والنصف على أريكة المساء

يروق للقطة أن تمارس التثاوب الجميل

والتحديق في مدفأة الشتاء

يروق للصوفي أن يخلع تاج العقل

أو يلبسه في الحلم، عندما يشاء

يروق للطاغية الإبحار في ذاكرة الموتى من الأحياء

يروق للأعمى اكتشاف عبث الألوان

في تماثل الغناء

يروق للجاهل أن يغرس وردتين في قميصه!

الغرور والغباء!

يروق للقاتل أن ينصت مشدوها إلى قيثارة الدماء

يروق لي، أن أسأل الطفل القديم!

هل رأى طفلا من النور يذوب في الهواء!

فالشاعر يكرر الفعل المضارع يروق عشر مرات في بداية الأسطر دائماً، وفي كل مرة يأخذ بعداً نفسياً جديداً، بأثر العلاقات المرتهنة بالسياق.

وهذه الأبعاد يبدو فيها نوع من الفوضى، فكل بعد في دائرة مختلفة عن الآخر، ولا يجمعها رابط سوى كلمة يروق، فهم جميعاً متفقون في الفعل، لكنهم مختلفون فيما يروق لهم، وقد منح تكرار الفعل القصيدة بنية إيقاعية منتظمة في أول كل بيت، يرضى حاسة التوقع عند المتلقي.

وتكرار الصيغ مثل النداء والتعجب والاستفهام، والشرط والقسم والنفي موجودة بكثرة في شعر الفيتوري.

ففي قصيدة مقتل السلطان تاج الدين يكرر أسلوب النداء خمساً وعشرين مرة، وقد ساعد على ذلك أسلوب الحوار، وأحياناً يجيء تكرار النداء فيها كنوع من التدويم الموسيقى[١].

وأحياناً يجيء كنوع من الترقب والقلق وتوقع الشر، ومحاولة إنقاذ السلطان.

يا تاج الدين

يا تاج الدين

ما زال عداتك مختبئين

أيديهم راعشة.. ورصاص بنادقهم

يتزاحم في بطء نحو جبينك

يا فارس خذ حذرك

من طعنات طعينك

يا فارس خذ حذرك

يا فارس خذ حذرك[٢]

فتاج الدين أثناء مطاردته للأعداء تحين منه غرة فيظهر منه مطعنا ومن هنا كان الشاعر ينادي عليه، ويأمره بأن يأخذ حذره، ويتكرر النداء له مرتين، ثم يعود فيكرر النداء متبوعاً بفعل الأمر ثلاث مرات. وقد أسهم هذا الأسلوب في توسيع صورة المشهد، لكي نرى رصاص الغدر وهو يتوجه إلى تاج الدين، وغفلة

(١) الفيتوري، المجلد الأول، ص٣٦٩.

(٢) الفيتوري، المجلد الأول، ٣٢١.

تاج الدين عن ذلك، ونتمنى ألا تنتهي القصيدة بهذه النهاية المأسوية.

وفي قصيدة أغنية في الضوضاء[1] يتكرر النداء أيضاً، وفيه نوع من التدويم الموسيقى، وتتكرر صيغة الاستفهام.

يقول:

ماذا أصنع لك..؟

يا أجمل أجمل شيء في دنياي

ماذا أصنع لك؟

هل أملك شيئاً غير هواي

فالشاعر يكرر هنا صيغة الاستفهام ليبين مدى دهشته وفرحته بحبها وحيرته في تقديم قرابينه إليها، فهو لا يملك من هذه القرابين سوى الحب الكبير. وقد أسهم التكرار في إظهار قيمة موسيقية في القصيدة. وفي قصيدة لا شيء يا مرج الزهور[2] يكرر الشاعر صيغة النفي "لا شيء ثلاث مرات في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الثلاث ليبين من خلاله مدى عقم واقعنا الراهن، فليس فيه إلا شواهد قديمة وليس فيه إلا الحرائق والمشانق، كل هذا بسبب سيف القهر الذي يجعل الدنيا تدور ولا تدور.

وهناك تكرار لشبه الجملة يستخدمه الفيتوري، ففي قصيدة في ضوء الفجر[3] تتكرر شبه الجملة في كل مقطع لتوحي بأبعاد نفسية جديدة يقول الشاعر:

---

(١) الفيتوري، السابق، ص٤٢٤.

(٢) قوس الليل قوس النهار، ص٦٨.

(٣) المجلد الأول ص٣٦.

في ضوء الفجر ابتلت بالدم خمس رؤوس

انطفأت خمس شموس

كانت في آفاق بلادي

فهناك خمسة أبطال كانوا شموساً تهدي الناس إلى طريق الحرية، قد ابتلت رؤوسهم بالدم، وانطفأت شموسهم، فهذه بداية حزينة وقاتمة. بعد ذلك يستخدم الشاعر أسلوب الارتداد مكرراً عبارة في ضوء الفجر، فنعرف إن هؤلاء الأبطال صنعت أيديهم الاستقلال:

في ضوء الفجر

تدفق شيء كالشلال

تدفق من أعناق رجال

صنعت أيديهم الاستقلال

صنعته من أجل الأجيال

فالشاعر يضيف صفة الأخضر إلى الفجر[1] ليوحي بجمال التضحية ونقائها وخصوبتها، فستكون حافزاً مهماً للتغيير.

ومن أنواع التكرار التي يستخدمها الفيتوري تكرار الجمل ففي قصيدة أغنية جوفاء تتكرر "نحن العرب" في بداية كل مقطع، وهذه الجملة مصدر فخار لكل عربي، وتقال دائماً في معرض الفخر والتحدي، لكن الشاعر عن طريق تكرارها، وعن طريق العلاقات المرتهنة بها في كل مرة، استطاع أن يفرغ فيها كثيراً من السخرية، حتى تحولت إلى عبارة جوفاء لا تغني كثيراً في هذا الحاضر الذي يسبقنا

(١) انظر أيضاً عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، ص٢٥٧.

فيه غيرنا، وأصبحوا يمكسون الزمان من قرنيه في حين نتعلق نحن بذيله، نتكلم عن ماضينا لا عن حاضرنا، وإذا كان هناك مجال للسؤال فينبغي أن نسأل:

الأحساب... والألقاب

والأضرحة المذهبة[(١)]

فحضارتنا قد فرغت من المضمون وأصبحت حضارة النياشين والشارات، والأضرحة المذهبة، فقد اهتممنا بالموت أكثر من اهتمامنا بالحياة، ليس معنى ذلك أن هذا ما يبغيه الفيتوري، بل بالعكس فهو يريد أن يوقظنا ويحفزنا ويثيرنا عن طريق هذه السخرية.

وأحياناً يعمد الشاعر إلى تكرار البيت بأكمله.

ففي قصيدة قطرة ضوء يقول:

يا جفني الساهد... ثم

قد رقدت حتى الظلم.

فكل شيء قد رقد ما عدا جفن الشاعر، ولم يبق في الوجود كائن سواه لم ينم، وهنا تظهر الأشياء التي تقلق الشاعر، وتجعله لا ينام.

يا كم تكحلنا بليل

وتدثرنا بهم!!

وكم مشينا فوق شوك اليأس

من هم لهم

---

(١) المجلد الأول ص٣٦٩.

وكم حرثنا حقلنا

بفأسنا الأعمى الأصم

وكم حصدناه.. حصدنا

ما زرعناه.. ثم لم!

بلى.. جنينا ملء روابينا

جراحات.. ودم!

كأننا لما زرعناه

بذرناه ألم!

وبعد أن تطهر الشاعر من هذه الانفعالان يعود على بدء قائلاً:

يا جفني الساهد نم

قد رقدت حتى الظلم(١)

وبهذا يتكرر المطلع في الختام، وتصبح القصيدة دائرية محكمة.

ومن أنواع التكرار التي يستخدمها الفيتوري، تكرار المقاطع، وهذا التكرار يحتاج إلى مهارة خاصة، وحرص بالغ من الشاعر، فالمقطع بالنسبة للقصيدة ليس شيئا هيناً، وتكراره دون داع يثقل القصيدة ويأتي بنتيجة مضادة.

في قصيدة إلى امرأة عاشقة يقول الفيتوري:

لا.. لم يكن وهماً هواك

ولم يكن وهماً هواي..

إن الذي حسبته روحك

قد تبعثر في خطاي

---

(١) المجلد الأول ص١٧٥.

ما زال طفلاً صارخاً

جوعان يرضع من دماي[(١)]

تبدأ القصيدة بالمقطع السابق، وتنتهي به، وهي تحكي قصة امرأة عاشقة تردد ذاهلة كيف اختفت أيام شاعرها البيضاء من عمرها الحزين. فيجيء المقطع الثالث معبراً عن تذكرها لحبيبها وهواه الكبير. أما المقطع الرابع فيصور شوقها الدفين له في دمها الشهي وفي المقطع الخامس يرى الشاعر يومها ميت الخطوات لا يمر وأطياف شاعرها الأثير تمر خلف زجاجه. وفي السابع يحل المساء وفيه تجيء مركبة تحمل عملاقاً رهيباً وتجرها خيل محدبة. وفي المقطع الثامن تقف هذه المركبة ببابها وتهبط إليها الحبيبة ثم تغيب في الظلام. وفي المقطع التاسع تظل المركبة توغل في الظلمات، وتبتلعها الدروب، وقلب الحبيبة مليء بالمواجع. وفي المقطع العاشر تتوقف المركبة عند هذه الجزيرة وتهبط منها جامدة الشعور، وكلامها بلا صدى، وقهقهتها بلا سرور. وفي المقطع الثاني عشر يزحف آلاف العبيد يستبقون نحوها يريدون إطفاء رغبتهم المسعورة، فتضطرب في ذعر عميق، وتموت صرختها في الزحام الشديد. وفي المقطع الثالث عشر تقبل أجنحة الحب محلقة في لهفة تضم رعبها في وله. وفي المقطع الرابع عشر تطبق الحبيبة جفونها فرحة بذلك، وهنا تردد الكائنات جميعها قصيدة مترنمة جميلة بأنه.

لا.. لم يكن وهماً هواك

ولم يكن وهماً هواي

وتكرر مقطع البداية. وبذا فقد جعل التكرار القصيدة دائرية محكمة، ليعطي نوعاً من التأكيد على هذه الحقيقة، وهي أن هوامهما لم يكن وهماً، فقد أعادته

---

(١) السابق ص١٢١.

لهما المآزق قوياً جسوراً.

وقد نجت القصيدة من النتيجة العكسية للتكرار الطويل، بسبب طولها واستعانتها بالجانب القصصي، ومجيء التكرار عنصراً حياً في القصيدة غير متكلف، فلم نشعر بثقل الإيقاع كنتيجة لهذا التكرار.

ومن أنواع التكرار التي يستخدمها التكرار المركب أو المتداخل وهو أن نستخدم أنواعاً مختلفة من التكرار في القصيدة الواحدة. ففي قصيدة أغاني إفريقيا يقول الفيتوري:

يا أخي في الشرق، في كل سكن

يا أخي في الأرض، في كل وطن

أنا أدعوك..

فهل تعرفني؟

يا أخا.. أعرفه رغم المحن

إنني مزقت أكفان الدجى

إنني هدمت جدران الوهن

لم أعد مقبرة تحكي البلى

لم أعد ساقية تبكي الدمن

لم أعد عبد قيودي

لم أعد عبد ماض هرم

عبد وثن

أنا حي خالد رغم الردى

أنا حر رغم قضبان الزمن

فاستمع لي.. استمع لي

إنما أذن الجدران صماء الأذن[١]

في هذه القصيدة تجيء أنواع كثيرة من التكرار فهناك تكرار الحروف مثل في ليدل على إخوته لكل إنسان يساند الأحرار، كذلك يتكرر حرف النون الذي يدل على صوت الثورة الذي اجتاح كل ما وقف أمامه. وتكرر صيغة النداء التي تتوجه إلى الآخر توجهاً حميماً يوحي بالمشاركة والتقرب إليه، ويتكرر الضمير أنا ليوضح موقف الشاعر رغم الأهوال التي تقف أمامه.

وتتكرر الجمل –لم أعد عبد– لتدل على أن الشاعر قد تخلص من كل قيوده، وألوان عبوديته –كذلك تتكرر صيغة الأمر– فاستمع لي– لتدل على حاجته الشديدة لمشاركة أخيه له في الثورة، والسير على طريق الحرية حتى تتحقق الثمار الموعودة.

والخلاصة: أن لغة الفيتوري لها خصوصيتها سواء أكان ذلك في محور الألفاظ أم محور الجمل.

ففي محور الألفاظ رأينا استخدام الكلمات ذات القيمة الإيحائية والصوتية والكلمات ذات الشحنة الشعورية الخاصة أو الذكرى الشعورية، وأحياناً يستخدم كلمات قاموسية ليعطيها دلالة واضحة، ورأيناه يلتقط بعض الكلمات من واقع الحياة، ويحسن سلكها في نسيج لغوي يجسد مشهداً نابضاً بالروح الشعبي الواقعي العام الذي ينبض بما هو مألوف ومثير في الوقت ذاته.

وفي ظل التصنيف الموضوعي لحقول الدلالة نجد من أبرز ألفاظ الفيتوري ألفاظ الجنس، وألفاظ الحياة، وألفاظ اللون، وألفاظ الموت، وألفاظاً تاريخية.

أما في مجال الجملة: فقد رأينا أنها تخضع لتقنيات خاصة، فقد ظهرت

---

(١) المجلد الأول، ص٧٢.

علاقات جديدة في ضوء العلاقات القديمة بين المضاف والمضاف إليه، والفعل والفاعل والصفة والموصوف. ومن سمات الجملة عنده أيضاً الاستغناء عن أدوات الربط اللغوية، والحركة والنمو، والتقديم والتأخير.

أما من ناحية الأساليب. فهناك أسلوب النداء المتبوع بفعل الأمر، أو المتبوع بجملة خبرية، أو المتبوع باستفهام، وهناك أيضا أسلوب الاستفهام.

كما أن هناك ظواهر لغوية أخرى من أهمها التكرار بأنواعه المتعددة.

الفصل الخامس

الصورة في شعر الفيتوري

تعد الصورة من أهم مقومات الشعر وعناصره، بل لا تكاد تتحقق للشعر ماهيته إلا بها "فالصورة هي العنصر الجوهري في لغة الشعر"[1].

وإذا كانت الاستعارة لا تشكل إلا جانباً من جوانب التصوير الشعري فإن أرسطو يقول في شأنها: "إن السيطرة على الاستعارة هي أعظم بكثير من أي شيء آخر، وهي ما لا يمكن لأحد أن يعلمه للشاعر، إنها سمة العبقرية"[2] وهي من الأشياء التي لا يمكن القبض عليها بسهولة –بعكس الموسيقى مثلا– وإنما يقف النقاد أمامها كثيراً قبل الفصل في شأنها، ويبقى دائما مجال للأخذ والرد فيها[3]. ويعرف دي لويس الصورة بقوله: "صورة كلامية قد شحنت بالعاطفة والانفعال"[4] ولا ينبغي أن نفصل الصورة عن العناصر الأخرى في القصيدة، بل يجب أن تكون منسجمة مع التقنيات الأخرى، فالقصيدة ليست صورة وفقط، وإنما هي تتركب من مجموعة من تقنيات منسجمة، وبقدر انسجامها يكون نجاح القصيدة.

ويلعب الخيال دوراً مهماً في تشكيل الصورة بواسطته يستطيع الشاعر أن ينفذ إلى عمق الأشياء ويعرفه كولردج بقوله: "والخيال هو القوة التي بواسطتها

---

(١) صلاح فضل، نظرية بنائية في النقد والأدب، ص٤٦٧، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ص٤٢.

(٢) كلمة أرسطو منقولة من محمد حسن عبد الله، اللغة الفنية، ص٤٦.

(٣) انظر أحمد درويش، في النقد التحليلي، ص١٨٦.

(٤) محمد حسن عبد الله، اللغة الفنية، ص٤٩.

تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر"[1].

"وبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين عناصر الصورة، واكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية، وتتضاعف إيحاءاتها"[2].

وإذا تتبعنا

وسائل تشكيل الصورة عند الفيتوري

فإننا نجده يستخدم:

التشبيه:

والتشبيه من الوسائل الفنية القديمة قدم الشعر نفسه، وتتمثل حقيقته في التركيز على الأثر النفسي المتشابه لشيئين مختلفين، ولكن وعي الشعراء بحقيقته لم يكن دائما في المستوى المطلوب، فقد اهتموا بوجود التشابه الحسي بين المشبه والمشبه به.

ولحسن الحظ فإن نقادنا انتبهوا إلى حقيقة التشبيه، وعلى رأسهم العقاد الذي يرى أن التشبيه هو "أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان، محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس وبقوة الشعور وعمقه واتساع مداه

(١) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص٣٨٩.

(٢) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٧٩.

ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه"[1].

في ضوء هذا يمكن القول إن التشبيه عند الفيتوري ينشد الأثر النفسي.

يقول:

حين يأخك الصمت منا

فتبدو بعيداً

كأنك راية قافلة غرقت

في الرمال[2]

فهو هنا يشبه عبد الخالق محجوب الذي أعدم بالراية القافلة الغارقة في الرمال، وليس هناك شبه حسي بين الطرفين، وإنما يقوم الشبه على وحدة الأثر النفسي لكليهما، غير أن الفيتوري يحافظ على أداة التشبيه كأنك، فنشعر بتجاور الطرفين، وليس اندماجهما، فقد كانت أمام الفيتوري فرصة ذهبية لإيجاد معادل موضوعي لهذا البطل الذي أخذ على الرغم منه ومن شعبه، بإيجاد موقف للراية الغارقة في الرمل، والتي تستطيع أن توقظ فينا على الفور تاريخاً عريضاً من الجهاد العربي المقدس في سبيل تحرير الإنسان من قيوده واستبعاد الآخرين له.

لكن الفيتوري قنع بجمال التشبيه، ولم يحفر في النبع الذي كان ماؤه على قدر ضربة واحدة من معوله.

ولأن الفيتوري يركز على الأثر النفسي للتشبيه نراه يستخدم الدوائر التشبيهية، فهو ينطلق في تشبيهات كثيرة متباعدة لشيء واحد، لكنها غير

---

(١) عباس العقاد، الديوان، ص٢٠.

(٢) المجلد الثاني، ص٧١.

متطورة، وإنما هي أشبه بالدوائر المتجاورة التي تعطي أثراً نفسياً واحداً، يهدف الشاعر إلى تأكيده.

يقول:

مثل خرير الدم كان صوتها

يسقط في... مثل دقات المطر

على القبور البيض.. مثل أوراق الشجر

إذا الخريف اجتاحها عند السحر

فارتجفت ثم هوت

تصرخ في وجه القدر(١)

فالشاعر في البيت الأول يشبه الصوت بخرير الدم، وهذا تشبيه وحشي ويجعل سقوط الصوت فيه، مثل سقوط دقات المطر على القبور البيض، فالمطر يوحي بالخصب والعطاء والخير إذا سقط على شيء آخر غير القبور البيض، وقد استخدم اللون الأبيض هنا ليوحي بالموت. فالأبيض يشير إلى الكفن، والقبور البيض بدورها توحي بانعدام الحياة تماماً وبعد ذلك يجيء بصورة تمثيلية لسقوط دقات المطر على القبور البيض فيراها تشبه صوت سقوط أوراق الشجر على الأرض في الخريف، وقت السحر خاصة، حيث يوحي كل شيء بالهدوء الذي يصل إلى درجة الموت، وقد استطاع الشاعر هنا أن يجعل وقت السحر يوحي بالموت من خلال وضعه في هذا السياق. فوقت السحر من المعروف عنه أنه وقت يوحي بالشعر والرومانسية الحالمة. لكنه هنا يوحي بالعدم فالأشياء تسقط

(١) المجلد الأول، ص٩٥.

دون أن يحس بها أحد. بعد ذلك تأتي الارتجافة واقتران السقوط بالصراخ في وجه القدر صورة ختامية موحية بالنهاية الفاجعة.

وهذه الصور جميعها أثرها النفسي متقارب، فكلها أشياء عدمية "وهي أصداء إفريقية صميمة"(١).

وأحياناً يقوم التشبيه على رصد الشبه الحسي لكن الشاعر يمضي خطوة أخرى إلى بيان الأثر النفسي، فتظهر بذلك القيمة الفنية.

يقول:

وآخر أسود بادي العبوس

طويل، رفيع، كصاري سفينة(٢)

فنحن لا نعدم وجود الشبه الحسي بين هذا الرجل الطويل الرفيع، وبين صاري السفينة المعروف بطوله وأنه أيضاً رفيع.

لكن بطء الإيقاع الذي تظهره حروف المد في كلمة طويل– ورفيع– صاري– سفينة– تبين المضمون النفسي لهذا التشبيه، فهذا الرجل الإفريقي يتجسم فيه الكسل والخمول والبطء مثل الصاري مما أدى إلى ضياع إفريقيا، وإذلال المستعمر لها، وعدم رد فعل نشيط من هذا الرجل وأمثاله.

وفي أحيان أخرى يقوم التشبيه على رصد الشبه الحسي فقط مما يقلل من جمال التشبيه وقيمته.

يقول:

وربطة العنق بلا اعتناء

---

(١) مجلة الخرطوم، العدد السابع، السنة الثالثة، ١٩٨٦م، ص٤٨.

(٢) المجلد الأول، ص٩٥.

كأنها سنبلة خضراء

تلتف حول الرقبة[١]

فليس هناك تشابه بين ربطة العنق المهملة، وبين السنبلة الخضراء غير الشبه الحسي فقط.

فربطة العنق بلا اعتناء تعبير يوحي بالإهمال والكساد وعدم مسايرة العالم في تقدمه، وهو يوحي بالقلق وبالضيق النفسي في الوقت الذي توحي فيه السنبلة الخضراء بالخصب والارتياح النفسي لمنظرها والعطاء.

التشخيص

"وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتتحرك، وتنبض بالحياة"[٢] وقد عرف الشعر هذه الوسيلة منذ القدم، فالشاعر يسقط من ذاته على موضوعات شعره ما يجعلها إنسانية.

في قصيدة البعث الإفريقي يقوم الشاعر بتشخيص إفريقيا.

يقول:

إفريقيا..

إفريقيا استيقظي...

استيقظي من حلمك الأسود

قد طالما نمت.. ألم تسأمي؟

(١) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٦٥.

(٢) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٨٠.

ألم تملي قدم السيد؟[1]

فالشاعر يشخص إفريقيا ليجمع شتاتها في كيان واحد. يستطيع أن يوجه إليه الخطاب.

والقصيدة من الشعر العمودي غير أن الشاعر يكتبها على طريقة الشعر الحر رغبة في تأكيد قيم دلالية معينة، والتنبيه إلى الكيفية الخاصة بالتدفق الشعوري.

فهو يوقظ إفريقيا من كابوس ثقيل، فينادي إفريقيا حاذفاً أداة النداء لقربها منه، ويكتفي بهذه الكلمة في السطر الأول ويستعين بالنقط ليوحي بمسافة وقتية تتيح لها الاستيقاظ والرد عليه، إلا أن إفريقيا لم تستجب ولذا فهو يكرر النداء ثانية إفريقيا متبوعاً بالفعل الأمر استيقظي.

فهي تغط في النوم وتحتاج إلى مجهود– لإيقاظها، وهذا يستتبع من الشاعر أن يكرر الأمر ثانية استيقظي ويلقى بالسبب الذي يجعله مصراً على إيقاظها وهي– أنها تعيش في حلم أسود، ويستعين بأسلوب الاستفهام وتكراره ليدل على أن الاستيقاظ لابد منه.

فلطالما نامت إفريقيا كثيراً، ويجب عليها الآن أن تسأم من وضعها المذل، وتمل من أقدام المستبد التي تدوسها بلا رحمة.

وإن كان بعض النقاد[2] يأخذ على الفيتوري وصفه لإفريقيا في هذه القصيدة بأنها "ضائعة" إلا أن ذلك ينبغي ألا يقودنا إلى الزاوية الخطأ في الرؤية فهو يصفها بهذه الصفات ليس بدافع الكره والتهرب منها، وإنما بدافع العطف

(١) المجلد الأول، ص٦١.

(٢) انظر عبده بدوي، في الشعر والشعراء، ص١٤٥.

والحدب عليها فكثيراً ما نسمع الآباء في لحظة الغضب يلصقون ببناتهم هذه الصفات دافعهم في ذلك حرصهم الكبير على أن يحققن أهدافاً غالية في الحياة، وليس غريباً أن يصف الفيتوري إفريقيا في نفس القصيدة بأنها إفريقيا الغالية، وتظهر الرحمة الكبيرة في قلبه بعد أن تسترت بقسوة هدفها الحرص على تقدم إفريقيا.

وفي قصيدة رقصة في ذراع الغربة(١) يشخص الفيتوري الكأبة وهي معنى مجرد في صورة زائرة غريبة الطباع تجيئه لابسة إكليلها الشوكي ومن ثم تتلون قصائده بها، وهو يقوي التشخيص بمجموعة من الجزئيات التشخيصية التصويرية فتدعم الصورة الكلية للتشخيص.

وفي قصيدة الطفل والشمس(٢) يقوم الشاعر بتشخيص الشمس وهي من كائنات الطبيعة الجامدة في صورة أميرة قادمة من عصر الكهانة والسحر.

وفي أحيان أخرى يعكس الفيتوري التشخيص من ذلك أنه

يقول:

غيري أعمى مهما أصغى لن يبصرني

فأنا جسد.. حجر

شيء عبر الشارع

جزر غرقى في قاع البحر

حريق في الزمن الضائع(٣)

---

(١) المجلد الأول، ص٤٨٤.

(٢) المجلد الثاني، ص٤٤٤.

(٣) المجلد الأول، ص٤٥٣.

فالتشخيص هنا معكوس، فقد تحول الكائن الحي النابض بالحياة إلى كائنات من الطبيعة لا تحس، لا تتحرك، وقد استطاع الشاعر بهذه الطريقة أن يبين لنا كيف أن أحداً لن ينتبه إليه.

فمظهره الخارجي لا يجعل أحداً ينتبه إليه، ومهما أصغى غيره إليه فلن يبصره، فلغته غير لغة الآخرين، وهو بالنسبة إليهم شيء لا يخطر على بالهم على الرغم من سبحات النقاء الصوفي المتدفقة بداخله.

وفي قصيدة الليل والحديقة المهجورة يقوم الفيتوري بعكس التشخيص.

يقول:

قد كان لي في رباه

حديقة مهجورة

يجرد اليوم فيها

أحزانه المستورة

ويلفظ الشجر الأسود... العجوز عطوره[1]

فالشاعر يتخذ من الحديقة المهجورة رمزاً لامرأة لا تجد لها عاشقاً، وعندما يمن عليها الشاعر، ويجعلها مليئة بالفرحة، ويخلصها من الأحزان، ويصبح عاشقها تتركه وتذهب إلى غيره!.

تراسل الحواس:

وفي إطار هذه الظاهرة تتحول "مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية، ويوحي الصوت وقعاً نفسياً شبيهاً بذلك الذي يوحيه العطر أو

---

(١) المجلد الأول، ص١١٦.

اللون، مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التي تربط بين نثريات الطبيعة، وذلك المعنى المطلق الذي ترتد إليه الأشياء"[1].

وفي هذا يقول بودلير

الطبيعة معبد يضم أعمدة حية

تصدر عنه في بعض الأحيان كلمات مبهمة وأسرار غامضة

هنا يجوس المرء خلال غابات من رموز

تلحظة بنظرات أليفة وادعة

وكأصداء مترامية تتمازج عن بعد

في وحدة مظلمة عميقة

رحبة كالليل، منتشرة كالضياء

تتجاوب العطور والألوان والأنغام[2]

حفلت هذه القصيدة بمظاهر الجدة الشعرية اللافتة حيث حطمت الأسوار بين مجالات الإحساس المختلفة، وتركتها تتجاوب في وحدة عميقة كالليل، منتشرة كالضياء.

وبهذا فإن الأشياء "ليست مجرد أشياء عادية وإنما هي رموز لصور مثالية توجد مختبئة وراءها"[3].

ومن هنا فإن الخيال يلعب دوراً خلاقاً في الكشف عن تلك الوحدة العميقة

---

(١) مُحَمَّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٣٣١.

(٢) بودلر، أزهار الشر، ص٤٥، ترجمة: مُحَمَّد أمين حسونة.

(٣) تشارلز تشادويك، الرمزية، ص٥١، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف.

بين الأشياء "الخيال الذي ينفذ في الحواس إلى شيء يتجاوزها ويسمو عليها"[1] وبذلك فإن المعنويات تكون هي الحقائق الوحيدة، ويرتد الوجود كله إلى ذات الشاعر "وفي ذلك يكتب بليك بسخرية ملهمة: "المعنويات هي الأشياء الحقيقية الوحيدة. لا أحد يعرف مكان ما يدعي بالمادي: إنه في الزيف، ووجوده ادعاء أين الوجود خارج العقل أو الفكر، أين هو إلا في عقل أحمق"[2].

وقد تأثر الشعراء العرب بذلك، فرأينا جبران خليل جبران في قصيدته المواكب يتوسع في استعمال هذه الظاهرة بصورة ملهمة كذلك أيضاً فإن شعراء أبولو اتسعوا في استعمال هذه الظاهرة، وقننوا لها فمن خصائصهم "التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة، إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة، لا عن طريق المجاز القديم المعتمد على العلاقات التي ذكرها البلاغيون، وإنما عن طريق مجاز جديد معتمد على تراسل الحواس، بحيث يستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم، ويستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع. وهكذا"[3].

والشاعر مُحَمَّد عبد المعطي الهمشري من أبرز شعراء أبولو الذين ظهرت هذه السمة في شعرهم، وهم بالطبع متأثرون بالمذهب الرمزي.

يقول الهمشري، في قصيدته أحلام النارنجة الذابلة:

خنقـت جفـوني ذكـريات حلـوة   مـن عطـرك القمـري والـنغم الوضـي

(١) سير موريس بورا، الخيال الرومانسي، ص٣٥٣، ترجمة: إبراهيم الصيرفي.

(٢) السابق، ص١٣.

(٣) أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص٣٣٠.

فانســـاب منـــك علـــى كليـــل ينبـــوع لحـــن في الخيـــال مفضـــض

وهفـت عليـك الـروح مـن وادي لتعـب مـن خمـر الأريـج الأبـيض(١)

فالشاعر يخلع على العطر –وهو مشموم– صفة القمرية وهي خاصة بالبصر. كما يستعمل هذا اللحن مفضضاً، وهي صفة تقع في مجال حاسة الإبصار في الوقت الذي يقع اللحن فيه في مجال حاسة السمع. ثم هو يصف الأريج وهو مشموم بالبياض ومجاله حاسة الإبصار وهكذا تتراسل الحواس على نحو يعطي للقصيدة عمقاً، ويجعلها ترتد إلى وحدة عميقة ورحبة.

وقد تأثر شاعرنا مُحَمَّد الفيتوري بهذه النظرية، وبشعراء أبولو الذين يسبقونه بفترة قليلة في الزمن، وهم ذوو با ع طويل في هذا المجال.

يقول:

كان الفارس ذو الرهبة

ذو الصوت الفضي

عيناه عالقتان على نجمة(٢)

فالصوت هنا وهو من مجال حاسة السمع يصفه الشاعر "بالفضي" وهي صفة من مجال حاسة الإبصار، ليوحي بوحدة عميقة بين الشيئين، وجمال صوت الفارس الذي ينادي بالحرية.

ويقول:

أواه. لو كان لي لجعلتك في غربتي

---

(١) مُحَمَّد عبد المعطي الهمشري، ديوان الهمشري، تحقيق: صالح جودت، ص١٥٣.

(٢) المجلد الأول، ص٣٤٧.

قمراً للغناء

يا رفيقة روحي[1]

فالقمر يرى والغناء يسمع، ولكن الشاعر مزج بينهما. ليوحي برؤية تتجاوز حدود الحواس، وتختلط في تآلف عميق.

ويقول في قصيدة الطوفان الأسود:

فسار يغني مع السائرين

وهم زاحفون إلى الطاغية

ويحفر فوق جدار الزمان

أغاني إفريقيا الدامية[2]

فالحفر من مدركات حاسة اللمس يجعله الشاعر للأغاني، وهي من مدركات حاسة السمع، ويصف الأغاني بالدموية وهي من مدركات حاسة البصر، كل هذا يجمع الخيوط المتناثرة في تآلف يوحي بقوة الفعل ومدى تأثيره في الزمن، وتغييره للأشياء.

ويقول في قصيدة "وقال مسعود الحكيم"[3]:

فأنت في لوح البهاء السرمدي

حكاية قمرية

تحلو قراءتها لمثلي

---

(١) قوس الليل قوس النهار، ص٨٨.

(٢) المجلد الأول، ص١٠٠.

(٣) يأتي العاشقون إليك، ص٦٨.

رغم أن الحكاية من مدركات حاسة السمع، وصفها الشاعر بأنها قمرية وهي صفة من خصائص حاسة البصر ليوحي بجمال الحكاية، وتسربها إلى أعماق الشاعر.

ويقول:

صوتك هذا

إني أكاد أن ألمسه[1]

فقد جعل الصوت وهو من مدركات حاسة السمع يكاد الشاعر أن يلمسه، هنا حدث تراسل بين حاستي السمع واللمس، ليوحي بقوة الصوت ووجوده الحقيقي، وأنه يملأ الكون كله من منظور الرؤية الذاتية للشاعر.

مزج المتناقضات

إن البذرة التي تنبت الزهرة هي نفسها التي تنبت شوكها. ففي عمق الحياة تختلط الأشياء في تآلف عميق، وبالنسبة للشاعر فإن "كل شيء هو حق نقيضه أيضاً حق.. وفي لحظة نجد أنفسنا في عالم تتلاشى فيه المتناقضات منصهرة في كيان واحد بالشعور الذي أحسها به الشاعر، والتصميم الذي ربط فيما بينها"[2].

والشاعر ينجح في إقناعنا بفاعلية هذا التكنيك في قصائده إذا استطاع أن يجعل من المتناقضين مركبا ثالثاً له مبررات وجوده الذاتي ولا ينتمي إلى أي من المتناقضين مستقلا. يقول الفيتوري:

أطفئ بإعصارك هذا اللظى الأسود

---

(١) المجلد الأول، ص٣٣٨.

(٢) محمد حسن عبد الله، اللغة الفنية، ص٥٨.

في قلبي... وأحداقي

أطقئه إني نهر ظامئ للحب

في جنة عشاق[(١)]

نرى أن الشاعر قد مزج بين شيئين متناقضين.

فالنهر من أهم صفاته الري بعكس الظمأ تماماً، ومع ذلك استساغ الشاعر أن يجعله ظامئاً، ولم نشعر نحن بتنافر عناصر الصورة، فقد استطاع الشاعر أن يأتي بمركب جديد، ولم يضع النهر في مقابل الظمأ، فالنهر الظامئ مركب ثالث ليس هو النهر فقط، وليس هو الظمأ فقط. وإنما هو النهر الظامئ.

فالشاعر يرى نفسه نهراً فيه كل ما يموج في النهر من تدفق وحيوية، لكنه بعد لم يجد ما يحتويه، فأحس بظمأ قاتل للحب، خصوصاً إذا كان كل ما حوله يوحي بالعشق.

لكن يبقى أن هذه الصورة جزئية لم تأخذ سبيلاً إلى التنامي الذي يجعل منها صورة كلية تتخلل بناء القصيدة كلها.

يقول مخاطباً الأخطل الصغير:

يا أمير الشعر أغضبها...

فقد تخصب الروح وتخضر العظام[(٢)]

فهو هنا يجعل العظام تخضر كأنها تنبت... وهذا على الفور يذكرنا بتلك الجثة التي جعلها إليوت تنبيت[(٣)] لكنه قلل من جمال الصورة باستخدام قد قبل

---

(١) المجلد الأول، ص١٩٦.

(٢) المجلد الأول، ص١٩٦.

(٣) انظر فائق متى، إليوت، ص١٠٦.

الفعل المضارع التي تفيد الشك هنا.

وعلى الرغم من أن العظام تدل على الموت، وكلمة تخضر تدل على الحياة فإن الشاعر جمع بينهما في تآلف عميق.

فهو يرى أن الأمة العربية في حالة تشبه الموت، بل عظامها مدفونة، وتحتاج إلى من يوقظها، وهنا يطلب الشاعر من الأخطل أن يغضب هذه الأمة– فلربما يكون هذا الغضب مقدساً، يجعل الروح تخصب، وتخضر العظام، فتنمو الأمة مرة ثانية من خلال ماضيها المدفون.

من أنماط الصورة عند الفيتوري:

الصورة الواقعية:

وليس من الضروري أن تكون الصورة مجازية لكي تكون موحية، بل قد تكون حقيقية تنتمي إلى الواقع المشاهد ومع ذلك تكون موحية.

فالشاعر عندما يختار من نثريات الواقع مكونات صوره، ثم يبث فيها عناصر الإيحاء الكافية فإنها في هذه الحالة تكون شعرية من الدرجة الأولى فعندما يقول الفيتوري:

بيننا خائن يا رفيق

أنا أو أنت

فلنقترح قبل بدء الطريق

ملك أو كتابة[1]

فإننا نجد الصورة في الأبيات قد خلت من الاستعمال المجازي للغة لكن

---

(١) شرق الشمس غرب القمر، ص١٤٠.

الشاعر قد استطاع أن يشحنها بجو من الإيحاء، فجعلها في غاية الشاعرية فهناك خائن، إما أن يكون الشاعر أو صاحبه، إذن فليقترعا كأن المواقع المصيرية الكبرى تتحدد بالاقتراع.

ولعبة ملك أو كتابة تحكم مصير جيل، وقد أظهر الشاعر مدى العبثية في حياتنا، وتساقط القيم، واختلاط الحابل بالنابل بهذه الطريقة التي تصبح معرفة الخائن فيها عن طريق "ملك أو كتابة" فهناك خيانة، لكن الأسباب الموضوعية في علاجها غير موجودة.

وبذا يعكس هذا الموقف أبعاد المأساة.

وفي قصيدة البنفسجيات الثلاث[١] يستعين الشاعر بالصورة الواقعية أحياناً. يقول مخاطباً حبيبته التي رأت مصرعه.

ما الذي كنت ستصنعين؟

تنتزعين زينة العرس

وتلبسين زينة الحداد

وتندبين!

وربما بصقت نقمة على الجلاد

لأنه أسكت صوت شاعرك

أسكت صوت رجلك

وربما ستذكرين مقلتيه كيف كانتا

وتشهقين يا أميرتي

لكن إلى متى؟

---

(١) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٢٢٦.

فالشاعر يتخلى عن الصورة المجازية، ويؤثر الواقعية التي تعبر عن مدى حزن حبيبته عليه، فهي تنزع زينة العرس، وتلبس زينة الحداد. ولعلنا نلاحظ مدى البطء الثقيل في الحركة من خلال الفعل المضارع المتصل بياء المخاطبة تنتزعين، فعزيز عليها أن تتخلص من زينة العرس، وعسير على نفسها أن تلبس زينة الحداد على شاعرها الأثير الذي كان ملء سمعها وبصرها. ومن هنا فالشاعر يضع الطرفين الذين تتولد منهما المأساة في توازن يقوم على المقابلة.

تنتزعين زينة العرس

وتلبسين زينة الحداد

وتأخذ الأبيات مسار الحركة المتنامية في اتجاه الحزن، فنرى حبيبته تندب والشاعر يضع هذا الفعل في سطر بمفرده ليعطي إيحاء بطول الوقفة في هذا الوضع.

وهو يلتقط بعض اللمسات التي تبرز حزنها الشديد، وثورتها العارمة، فهي تبصق نقمة على الجلاد الذي كان سبباً في ضياع حبيبها، ويلتقط صورتها المأساوية وهي تتذكر شكل عينيه، ورغم قلة الصور المجازية فإنها موحية هنا بما أراد الشاعر.

الصورة المتحركة عند الفيتوري

والفيتوري "يلتقط- في الغالب- صوره في لحظة التحرك، ويمزج فيها الإنسان بالطبيعة.. وهو لا يشغل حاسة البصر فقط، وإنما يشغل معها عدة حواس أخرى"[1].

---

(١) عبده بدوي، في الشعر والشعراء ص١٤٨.

يقول:

يا لومومبا

في قلبي أنت

البطل الأسود ذو القدمين العاريتين

الراكضتين على نهر الكونغو

كانت تركض خلفهما أشجار الغابات

كانت تتهدج لهما أنفاس الظلمات

كانت أمواج الكونغو

توغل في الركض

كان الفارس ذو الرهبة

ذو الصوت الفضي

عيناه عالقتان على نجمة

شفتاه مطبقتان على كلمة

كانت أصوات المضطهدين

تجلجل في روح الأرض[1].

الشاعر يلتقط صوره في لحظة التحرك –تحرك البطل لومومبا بطل الكونغو الشهير الذي قتل أثناء فراره من السجن برصاص الغدر والخيانة. ويصف هذا البطل وهو يجري على نهر الكونغو، فيلتقط من البطل ملمح قدميه العاريتين أثناء

(١) المجلد الأول، ص٣٤٨.

ركضهما، ويمزج الشاعر بين الإنسان والطبيعة، فيجعل أشجار الغابات تركض خلف قدمي البطل– وهذا ما يتصوره الإنسان أثناء سرعة سيره، ثم ينتقل الشاعر بنا ليشغل حاسة السمع والشم فنسمع أنفاس الظلمات وهي تتهدج خوفاً على حياة البطل من رصاص الغدر، ثم يعود ليشغل حاسة السمع والبصر ومن خلال صورة موج نهر الكونغو وهي توغل في الركض خلفه بعد ذلك يصف الشاعر البطل وهو يحتضر، فنشعر برهبة الفارس، وهو يسقط وعيناه عالقتان على نجمة، فروحه ستصعد إليها، لكي ترقب وطنه، وشفتاه مطبقتان على كلمة آه على هذا الوطن، ومن هنا فإن أصوات المضطهدين تجلجل في روح الأرض من أجله.

ويقول أيضا:

الفجر يدك جدار الظلمة

فاسمع ألحان النصر

ها هي ذي الظلمة تداعي

تساقط.. تهوي في ذعر

ها هو ذا شعبي ينهض من إغماءته..

عاري الصدر

ها هو ذا الطوفان الأسود

يعدو عبر السد الصخري..

ها هي ذي إفريقيا الكبرى..

تتألق في ضوء الفجر..[1]

فهنا تتضح ملامح الديناميكية الشعرية والديناميكية الشعرية "هي أن يميل

---

(١) المجلد الأول، ص٨٢.

الشاعر إلى وصف الحركة والتغير والاضطراب والصيرورة الدائمة"[١].

فالفيتوري يلتقط صورة للأفارقة وهم يثورون على واقعهم الموبوء- ذلك الواقع الذي دنسه المحتل العادي- وبعد استجماع لقواهم، وتصميم كبير على الاستشهاد رأيناهم في الواجهة مع المحتل، والأفارقة- رغم سوادهم.. يمثلون الفجر، فهم أصحاب الحق الشرعي ويدافعون عن قضية نبيلة، والمستعمر -رغم بياضه- يمثل الظلمة- فقد أخذ أرضهم بالباطل؛ لذا فقد رأينا الحق ينتصر، ويدك جدار الباطل.

والشاعر يشغل حاسة البصر في البيت الأول، لكنه في نفس البيت يشغل حاسة السمع أيضا، فألحان النصر تنطلق، ولنا أن نسمعها. وتظهر حركية الصورة في استخدام الشاعر للأفعال المضارعة تداعي- تساقط- تهوى في ترتيب. فالظلمة تداعت أولا ثم تساقطت- وأخيراً تهاوت، وكأنها لم تكن.

واستخدام الشاعر للتشديد في تداعي- تساقط يوحي بمدى ثقل الجدار/ الظلمة، وجهامته، وعنف الضربات التي تتلقاها الظلمة من الشعب الذي أفاق من غفوته، ونهض مشمراً، حاسر الصدر يحكم السدود التي أقامها الاستعمار أمامه، وتتطور الصورة لترينا تألق إفريقيا في عصر الحرية الجديد.

الصورة والنحت عند الفيتوري

تقاربت الفنون كثيراً، واستفاد كل فن من الآخر، واستفادت الصورة من فن النحت فوجدنا الفيتوري "قد يقترب أحياناً من النحت"[٢].

---

(١) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، ص٧٧٧، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(٢) عبده بدوي، في الشعر والشعراء، ص١٤٩.

يقول في قصيدة سرعان ما أنسى:

يا عنقا يا نهراً أبيض معقود اليدين

يا شعراً يا ضفيرتين من أسى ضفيرتين

يا قدمين حلوتين قدمين حلوتين(١)

فالصورة هنا تقترب من فن النحت، فهذا الفن في جانب منه يستهدف محاكاة الطبيعة وإن كان في جانب آخر "ينزع إلى الجديد المبتكر الذي يتحدى الخيال ويثير الإعجاب"(٢).

وهنا الفيتوري ينحت في الصورة، وهناك بطء في الانتقال بين عناصرها كالنحت تماماً، فهو يلتقط صورة لعنقها، وجسمها الذي يجعله كالنهر الأبيض المعقود اليدين، بعد ذلك يظهر الشعر ثم يتحول إلى ضفيرتين، وهناك لقطة للقدمين الحلوتين وقد سيطر على الصورة بطء الحركة، بسبب التكرار لصيغة المثنى وما تمنحه هذه الصيغة من بطء في النطق وبذلك يظهر نوع من الاستغراق في التمثال المنحوت(٣).

والقصيدة هنا "أقرب إلى النحت منها إلى التصوير، فهي تضم مجموعة من الكتل التي تتعاقب، ثم تتعاقب لتقول شيئاً"(٤).

إذن فالصورة عند الفيتوري لها وسائلها وسماتها.

فهو يستخدم التشبيه، ويركز على الأثر النفسي فيه، ويستعين بالدوائر

---

(١) المجلد الأول، ص٣٨٧.

(٢) أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، ص٢٥٥.

(٣) انظر أيضاً قصيدة النافذة، المجلد الأول، ص٢٩١.

(٤) عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم الشعرية، ص٣٧٥.

التشبيهية، وأحياناً يجيء التشبيه عنده مجرد رصد حسي، ويقلل من قيمته أحياناً حرصه على أدوات التشبيه التي تقلل من فاعلية الصورة.

ويستخدم التشخيص، فيقوم بتشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية، وفي بعض الأحيان يعكس التشخيص.

ومن التكنيكات التي يستخدمها تراسل الحواس، وهو في هذا وريث شرعي لشعراء أبولو المتأثرين بدورهم بالمدرسة الرمزية ويستخدم المزج بين المتناقضات، فتتحول الصورة إلى عالم تتلاشى فيه التناقضات، وتنصهر في كيان واحد له مبررات وجوده الفنية وأحياناً أخرى يستعين الفيتوري بالصورة الواقعية الموحية التي تتحول إلى معادل موضوعي لعواطفه.

وهو أيضا يستخدم الصورة المتحركة، ويمزج فيها الإنسان بالطبيعة، ويشغل عدة حواس مختلفة.

ملاحظات وتقويم

الصورة بين المباشرة والإيحاء

إن الشعر يقوم على الإيحاء لا التحديد، فالمباشرة تقتل روح الشعر، وتجعله أقرب للأداء النثري لأن الأشياء في هذه الحالة ستكون هي هي، ولا يجعلها الشاعر تسبح في جو من الغموض الموحي.

فعندما يقول الفيتوري:

فلها لا تجبن لا تجبن

قلها في وجه البشرية

أنا زنجي

وأبي زنجي الجد

وأمي زنجية

أنا أسود

أسود لكني حر أمتلك الحرية

أرضي إفريقية

عاشت أرضي

عاشت إفريقية[1]

فإننا نجد النبرة الخطابية قد أثرت على فنية الإيحاء في القصيدة، والشاعر يطلب من صاحبه، أو من نفسه أن ترتفع نبرته قائلاً:

أنا زنجي

وأبي زنجي

وأمي زنجية

لقد كان الأكثر تأثيراً أن يجعلنا الشاعر نحن الذين نهتف من أعماقنا بأن المتحدث زنجي، عن طريق بعض السياقات الإيحائية التي تجعلنا نشارك في إيداع القصيدة، واكتشافها، ومن ثم التعاطف معها كما يرى الشاعر. فالأشياء هنا محددة ومعروفة، ولا تخاطب أكثر من أذن القارئ فقط، عن طريق هذا الصوت الزاعق لتصل في نهاية المقطع إلى قوله:

عاشت أرضي

عاشت إفريقية[2]

---

(١) المجلد الأول، ص٨١.

(٢) المجلد الأول، ص٨١.

ولاشك أن هذه نبرة خطابية مرتفعة، لكن ينبغي ألا ننسي أن هذا الصوت هو مراد الصورة ويبدو أن حاجز اللون قد "أعطاه نوعاً من التحدي، ونوعاً من محاولة إثبات الذات في مواجهة المجتمع والحياة من حوله"[1] ومقتضى الموضوعية يجعلنا نقول إن صور الفيتوري ليست كلها على هذا النحو، ولا يشكل هذا العيب سمة عامة فيها، فللفيتوري قصائد كثيرة تتسم الصورة فيها بالبعد عن المباشرة، وفتح جانب الإيحاء على مصراعيه.

يقول في مقطوعة أشباح مجهولة من قصيدته سقوط دبشليم:

أغلقت الحانة أبوابها

واحدودب الساقي، ومات النديم

فاجتر أحزانك يا دبشليم

قطتنا السوداء قد أسقطت

أبناءها أمس

وكلب الحكيم

ظل طوال الليل مستيقظاً

ينبح شيئاً غامضاً في النجوم[2]

فجو الكآبة هنا– الذي كان نتيجة طبيعية– لظلم الطاغية دبشليم يشيع في المقطوعة كلها. كل شيء يوحي بالكآبة، والخوف من الآتي.

فالحانة التي كانت تمتلئ بالناس قد أغلقت أبوابها، وهذا إيحاء بانسداد جوانب الحياة والحيوية ومظاهرها، واحدوداب الساقي بما يوحيه من اقتراب من

---

(١) عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، ص٣٩.

(٢) المجلد الأول، ص٥٦٢.

العدم يملأ النفس بالكآبة.

وموت النديم أيضاً يعطي شعوراً بالوحدة القاتلة. فالموت يشيع في المقطوعة كلها بصورة غريبة، كذلك استخدام القطة ووصفها بالسواد يوحي بالجانب العدمي، والشاعر لا يكتفي بهذا، وإنما يجعل القطة تسقط أولادها بما توحيه عملية الإسقاط من انكسار وخلخلة واستخدام الشاعر لكلمة أمس بما يوحيه من ابتلاع الماضي للحياة.

وكلب الحكيم بالذات بما له من قدرة على التنبؤ ورؤية ما لا يراه الناس، ونبحه لأشياء غامضة في النجوم يوحي بأن الحياة في سبيلها إلى الكارثة والانهيار التام، وأن العدم سيلتهم كل شيء. والشعر يستخدم الميثولوجيا الشعبية، فعند العامة من الشعب أن القطة السوداء والكلب وأمثالهما ربما تكون تجسيداً لأشباح مجهولة.

وبهذا فإن الإيحاء العميق لا نعدمه في شعر الفيتوري، بل نراه بكثرة ولعل المباشرة في التصوير اقترنت بالقصائد الوطنية التي ترجع إلى فترة متقدمة من إبداع الشاعر، كما أن بعد المسافة بين ما يستشعره الشاعر من توهج داخلي ذاتي وخمود غالب على بني وطنه الأفارقة ناسبته هذه المباشرة، وهذا الصوت الزاعق.

الوقوف عند التشبيه الحسي

إن الإنسان يرى العالم من خلال نفسه، ومهمة الشاعر أن يطبع في وجدان قارئه صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسه كما يقول العقاد[1] والشعراء أيضاً: "وظيفتهم هي الخلق. وأن يغيروا عن طريق هذا الخلق نفس الإنسان الواعية المدركة جميعها، حتى يوقظوا خياله على الحقيقة التي تقبع وراء المألوف من

(١) انظر عباس محمود العقاد، الديوان، ص٢٠.

الأشياء، حتى يرفعوه من رتابة العادة المميتة إلى الوعي بالأبعاد التي لا تقاس والأعماق التي لا تدرك وأن يبينوا له أن العقل وحده لا يكفي، وأن ما يحتاج إليه هو الحدس الملهم"(١).

ومن هنا فإن الشاعر يضحي بشاعريته عندما يقف عند مجرد التشابه الحسي حيث ستسقط عنه صفة الكشف الذي يرى وراء الأشياء الظاهرة المفككة وحدة رحبة وعميقة. وعلى الرغم من أن الفيتوري يعتمد في غالب تشبيهاته وصوره على بيان الأثر النفسي، فإننا نراه أحياناً يقف عند مجرد التشابه الحسي، خصوصاً في أعماله الأولى.

فعندما يقول:

وكانت الأيدي التي تحكي مناجل الحقول

تمتد في عينيه سوداء كأشجار النخيل(٢)

نرى الشاعر يشبه الأيدي عندما ترتفع إلى السماء بمناجل الحقول، وهذه الصورة حسية بحتة، ويشبهها عندما تمتد كأشجار النخيل فاللقطات هنا لقطات حسية بالدرجة الأولى، لا تكتشف الأبعاد النفسية وراء الأشياء.

ويقول أيضاً:

وانتصبت أذرعهم في الدجى

مثل محاريث علاها الصدى(٣)

---

(١) سير موريس بورا، الخيال الرومانسي، ص٣٢، ترجمة: إبراهيم الصيرفي.

(٢) المجلد الأول، ص١٠٧.

(٣) السابق، ص٧١.

فالشاعر يشبه أذرع الإفريقيين السوداء بالمحاريث، ولكي يكون التشبيه محكماً يجعل المحاريث علاها الصدى، حتى يتحقق وجه الشبه تماماً، وعلى الرغم من تحققه في الظاهر فإنه لا يمضي خطوة أخرى إلى الباطن.

التنافر

عندما يعجز الشاعر عن سلك الأشياء المتباعدة في وحدة عميقة، تصل إلى أعماق الحياة ورحابتها، وتحاول الاقتراب مما هو جوهري، يظهر التنافر، ففي العمق دائماً يوجد المنبع الذي يحوي الأشياء في تآلف عميق. وإذا لم يصل الشاعر إلى هذا العمق وظل قريباً من السطح بدت عناصر الصورة أقرب إلى التنافر؟

فالفيتوري عندما يخاطب حبيبته قائلاً:

لوددت لو أني سكبتك في دمي

عرقا إلهيا وعطرا[1]

نجد أطراف الصورة هنا متنافرة إذ كيف يوحي العرق بمعنى الألوهية؟! أو كيف يكون العرق إلهياً؟

يقول أيضا:

تفوح من إبطيه

رائحة الأنبياء

وفي خطاه

جلال النبوغ والكبرياء[2]

---

(١) المجلد الأول، ص١.

(٢) المجلد الأول، ص١٣٤.

فإننا نرى الصورة هنا مستقبحة. فالأنبياء لهم قداستهم الخاصة، وهم وإن كانت لهم رائحة طيبة فإن ذلك ليس من أهم ميزاتهم، والإبط في الغالب– لا يحظى بتقبلنا له على أنه مصدر رائحة طيبة أصلا، فضلاً عن أن تكون هذه الرائحة رائحة الأنبياء.

مصادر تشكيل الصورة عند الفيتوري

والمتتبع لمصادر الصورة عند الفيتوري يجد أنها تمتاح من اللاشعور– التراث– الواقع– الطبيعة– الخيال.

أولاً: اللاشعور

بعد تقدم الدراسات السيكولوجية على يد سيجمويد فرويد أخذ اللاشعور دوره المهم، باعتباره أساس الظواهر النفسية التي تقوم عليها حياتنا.

وبذا فإن الشاعر المعاصر قد استطاع التغلب على رتابة الواقع ونضوب إيحائه وصوره بالامتياح من عالم اللاشعور الغني بالأخيلة الحبيسة، والصور المتراكبة، ومن ثم تجد متنفسا لها عندما يستطيع الشاعر إطلاقها من مكمنها والشعر "ينفتح في أوقات بعينها– على الدوافع الأساسية للرغبة والخوف الذي يعمل خارج الأنساق العقلية"(١) ومن هنا يأخذ الحلم دوراً مهماً في الشعر باعتباره رمزاً لحالات الذات الباطنة. كل هذا بتأثير من فرويد ونظريته في التحليل النفسي حيث ترى هذه النظرية "أن النص الأدبي نوع من الأحلام في متناول الشكل التحليلي الخاص بها"(٢).

والفنان الحقيقي هو من "يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبرة

---

(١) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص٢٥٦، ترجمة: جابر عصفور.

(٢) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص١٢٧، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم.

الشخصية التي تؤذي أسماع الآخرين، ومن ثم تصبح ممتعة لهم وهو يعرف كيف يعدل شكلها حتى لا يسهل اكتشاف أصلها في المنابع المحرمة، وهو يملك تلك القدرة الغامضة على تشكيل مادته الخاصة بحيث تعد تعبيراً أميناً عن الأفكار التي يدور عليها خياله"[١].

والإنسان يمر بتجارب كثيرة في حياته، وينسى معظمها، لكنها في الواقع، لا تضيع وإنما تسقط في أعماق نفسه، وتتفاعل فيما بينها، وفي لحظة غامضة بطريقة غامضة تنبثق هذه الأشياء من مكمنها، ليست بالصورة التي مر بها الإنسان من قبل، وإنما بصورة أخرى تماماً، أو مركبة تركيباً جديداً من خبرات مختلفة، والحلم ينفس عن الإنسان هذه الأشياء التي تعمل في الباطن دون وعي منه، وهو يجدل المتناقضات في تآلف، فتظهر الصورة في الحلم وكأنها لا تنتمي إلى الواقع، لكنها في نفس الوقت لها مبررات وجودها، وهذا ما يجذب الفنان إليها.

فعندما يقول الفيتوري في قصيدة سقوط دبشليم بعنوان الرؤيا:

وغامت الآفاق فجأة، وأظلم النهار

وأسقطت أوراقها الأشجار

ورقصت هياكل الأسماك في البحار

والتقت الوجوه بالوجوه

والأقدار بالأقدار

وأنكر ابنه أبوه.. ثم سار

مولولاً.. ثم تيقظت[٢]

---

(١) كلمة لفرويد منقولة عن شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص٤٤.

(٢) المجلد الأول، ص٥٢٥.

فإننا نجد عناصر الحلم ظاهرة هنا. وعلاقة القصيدة بالحلم علاقة قوية وهذه المقطوعة تعبر عن وقائع نفسية لصاحبها والحقيقة "أن ثمة أحلاماً تتداخل في نسيج سلسلة من الوقائع النفسية"[1] تظهرها حالة النوم، ففي النوم يتخفف الإنسان من أشياء كثيرة يرتديها في اليقظة، وينصرف اهتمام الأنا عن العالم الخارجي، ويغيب الرقيب، وفي مثل هذا الوضع نجد فرويد يقول "تتكشف الأفكار غير المرغوب فيها نتيجة تخفف نوع من النشاط القاهر، وهو نشاط نقدي بطبيعته أيضا. الذي يؤثر على منحي أفكارنا"[2]، وهذا ما حدث في هذه المقطوعة، فصاحبها ملك طاغية له ضحايا كثيرون يرى في النوم أن الآفاق تغيم فجأة –وهذا من طبيعة الحلم، فهو يظهر فجأة– والنهار يظلم، والأشجار تسقط أوراقها. وهذه صور كئيبة توحي بدخول العالم مرحلة العدم، في هذه المرحلة تظهر من العدم كائنات تصيب الحالم بالرعب، فهياكل الأسماك ترقص في البحار، والوجوه التي قضى عليها، وظن أنها انتهت إلى الأبد تظهر، وتلتقي به بصورة مخيفة وفي هذا الموقف الذي يوحي بموقف يوم الحساب ينكر الأب ابنه وهو هنا يستلهم القرآن الكريم إذ يقول {يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ (٣٤) وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ (٣٥) وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ} [سورة عبس، الآيات: ٣٤– ٣٧].

والأب يولول– ومع أن الولولة مرتبطة غالباً بالمرأة، فإن الموقف هنا أكبر من أن يحتمل التظاهر بالتماسك، فهو موقف يوم الحساب، كل هذه الشحنات المكبوتة داخل نفسية الملك قد استطاعت "أن تشق طريقها عنوة متجاوزة الرقيب إلى الشعور ومنه إلى اللاشعور الذي يوقظ بدوره النائم"[3].

---

(١) هاري ويلز، بافلوف وفرويد، ص٣٢، ترجمة شوقي جلال.

(٢) السابق، ص٣٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٣) السابق، ص٨١.

ثم تيقظت

فيتيقظ الملك، والولولة مازال طنينها يرن في أعماقه.

ثانياً: التراث

يمتاح الفيتوري من التراث بمعناه الواسع "وليس التراث تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر"[(١)].

والفيتوري يستمد صوره من التراث الديني، ويستحضر بعض رموزه مثل يسوع- الاثنى عشر- مُحَمَّد- علي- خيبر- يهوذا- إلخ.

ويقيم تفاعلاً بينها وبين الواقع.

كذلك أيضاً يستمد الشاعر من التراث الصوفي بعض رموزه مثل ياقوت العرش- وهو ولي صالح له مقام في الإسكندرية بالقرب من المرسي أبو العباس- ويحاول أن يصب أفكاره العصرية من خلال بوح لهذا الولي بعناصر الفساد الضاربة أطنابها في المجتمع.

كذلك أيضاً يستخدم الفيتوري التراث الشعبي، فهو يستعير من كليلة ودمنة شخصية بيدبا الحكيم، ودبشليم الحاكم الطاغية، ليصب من خلالهما أفكاراً عصرية، وبذا تكون شخصية بيديا قناعاً للشاعر، أو للفئة المثقفة التي تتصدى دائماً للسلطة الغاشمة أما الأسطورة الغربية فحظها قليل لدى الشاعر، واستخدامه لها يجيء عن طريق الإشارة الأسطورية، ولا تستغرق القصيدة كلها.

ويحسب للفيتوري في استخدامه للتراث أنه لم يحاول أن يستعرض ثقافته على التلقي، أو أن يثقل القصيدة برموز تراثية بعيدة عن الذاكرة العربية.

---

(١) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص١٥٤.

فلم نجد في قصائده هيلين– ولا أبولو– ولا فينوس.. إلخ مما نجده عند غيره.

ويحسب له أيضاً استخدامه لنماذج وثيقة الصلة بالتراث العربي، وعلى الفور تستثير بمجرد ذكرها حشداً هائلاً من الذكريات لدى المتلقي لأنها من تراثه، وارتباطه بها قوي، ولا يحتاج إلى هوامش لتفسيرها.

وأخيراً يستخدم الشاعر التراث الإفريقي

يقول مخاطباً عبد الخالق محجوب:

ونناديك

نغرس أصواتنا شجرا صندليا حواليك

نركض خلف الجنائز.

عارين في غرف الموت

نأتيك بالأوجه المطمئنة

والأوجه الخائفة

بتمائم أجدادنا

بتعاويذهم حين يرتطم الدم بالدم

بالصلوات المجوسية الخاطفة

بطقوس المرارات

بالمطر المتساقط في زمن القحط

بالغاب، والنهر، والعاصفة[1]

الشاعر هنا يمتاح من التراث الإفريقي، فالركض خلف الجنائز، والعري في

(١) المجلد الثاني، ص٧٢.

غرف الموت، وتمائم الأجداد، وارتطام الدم بالدم، والصلوات المجوسية الخاطفة والمطر المتساقط في زمن القحط والغاب والنهر، والعاصفة كل هذه ملامح إفريقية أصيلة يرتكز عليها الشاعر في خطابه إلى بطله المسجى الذي ذهب ضحية مبادئه! وكأن كل إفريقيا بماضيها وحاضرها تهتز لمقتل هذا البطل الذي يتحول بمجرد موته إلى طاقة حيوية أكبر مما كانت عليه "فلم يكن الموت ليمثل إطلاقاً، خصماً أو قطيعة بين العالم العياني والعالم الغيبي، وإنما هو محض انعطاف في مسار التجربة الأونطولوجية العميقة التي نعيشها، حيث ينتقل، بعد الموت إلى مرتبة أسمى هي أقرب إلى مرتبة المقدس، لأنه يحظى بالدنو من مصدر الطاقة الوجودية الأولية، أي الإله... وهذا سبب الثراء الفذ للشعائرية السوداء، ومصدر نبضها الإشاري المتجسد في أشكال التواصل بين الأحياء والموتى ووسائطه، سواء من خلال الأشعار والمحكيات والإنشادات، أو عبر الرقص والموسيقى والأقنعة"(١).

ثالثاً: الواقع

"إذا كان التراث قوة كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه، باعتبار الإنسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضي ونماذجه العليا، فإن حقائق الواقع تفوقه فاعلية وتأثيراً، باعتبار هذه الحقائق أول ما تصادفه حواس الإنسان، وأبرز العوامل التي يحتك بها احتكاكاً مباشراً"(٢).

والفيتوري يستمد من الواقع صوراً قريبة، لكنها بعيدة الغور، ويلتقط من نثريات الواقع ما يسهم في جعل القصيدة موحية.

---

(١) بن عيسى بو حمالة، الرؤية الأدرفية والوعي الممكن في شعر الفيتوري، مجلة فصول، المجلد السابع العددان الأول والثاني، ص١٣٣.

(٢) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٣٢٥.

يقول:

ما أبهى معيتيقة!

مرصعة بضحكتها الطفولية

وما أحلى معيتيقة

تعلق شاله القمحي

فوق نوافذ الأشجار

ثم تطير في آفاق رحلتها الربيعية[1]

فالشاعر يلتقط ضحكة معيتيقة الطفولية، ويلتقط صورة لشالها القمحي، ورغم بساطة هذه الصور فإن إيحاءها الباطني عميق، فهي تشع بمعاني الصفاء والطهر التي كانت عليهما هذه البنت، والتي قتلت بلا ذنب![2].

كما يستمد رموز الكفاح من الواقع السياسي المعاصر مثل جميلة– بن بيللا– عبد الناصر– لومومبا.. إلخ.

يقول في قصيدة القادم عند الفجر[3] مخاطباً عبد الناصر:

الآن.. وأنت مسجى

أنت العاصفة. الرؤيا– التاريخ– الأوسمة

الرايات

الآن، وأنت تنام عميقاً تسكن في جنبيك الثورة

---

(١) المجلد الثاني، ص٤٨٩.

(٢) انظر أيضاً قصيدة الأمطار، المجلد الأول، ص١٩٣.

(٣) المجلد الأول، ص٦٤١.

ترتد الخطوات..

تعود الخيل مطاطئة من رحلتها. مغروقة

النظرات

فهو يلتقط مشهداً لعبد الناصر وهو مسجى في أكفانه، ثم يتتابع التشبيه بطريقة تراكمية، فالمشبه واحد هو أنت، والمشبه به يتعدد بصورة تغطي جوانب شخصية هذا البطل المسجى، فهو العاصفة فما قام به من تغيير جذري في الواقع لا يشبه سوى العاصفة، وهو التاريخ فقد تجسد فيه تاريخ العرب المجيد. وكأن التاريخ قد بعث حياً في شخصه. وهو الأوسمة الكثيرة. وهو الرايات فقد كانت حياته جهاداً متصلاً. ثم تتكرر كلمة الآن وهي كلمة أظهرت مدى توقف الزمن عند وفاة هذا البطل، فلا يستطيع الشاعر أن يستوعب هذه اللحظة أو أن يفلت من إسارها.

وفي هذه اللحظة ينام عبد الناصر عميقاً أكثر من أي وقت مضى، فهو لن يستيقظ أبداً بعد ذلك ولكن الثورة تسكن في جنبيه، فهي مرتبطة به، وهو مرتبط بها، وعندما يقترب الناس منه ترتد الخطوات حزينة فقد تأكدوا من موته، هنالك تعود الخيل مطأطئة، وفي عينيها دموع تترقرق حزناً على بطلها الفقيد.

والشاعر هنا يستخدم عودة الخيل حزينة ليفجر في نفوسنا ذكريات تاريخية مجيدة عن علاقة الخيل القوية بفرسانها، وكيف كانت الخيل تفهم صاحبها وتصادقه، وكيف كانت الخيل رمزاً لتاريخ مشرق تجسدت فيه الفروسية في أعلى صورها عند العرب، وفي أبهى انتصاراتها، وكأن جمال عبد الناصر في حياته كان يبعث هذا التاريخ حياً، ولكنه عندما مات لا تجد الخيل إلا أن تعود وهي حزينة، وفي عينيها قطرات من الدموع.

رابعاً الطبيعة

وأحياناً يستمد الشاعر صوره من الطبيعة. فهو يتخذ من الصبح رمزاً لبعث إفريقي مجيد، جاء نتيجة الكفاح الحاد، وبهذا فهو تاج ما أروعه على جبهة شعبه وبلاده[1].

وفي قصيدة الليل والحديقة المهجورة[2] يكون الليل مسرحاً لأحداث صاخبة حيث يتخذ الشاعر من الحديقة المهجورة رمزاً لامرأة لا تجد عاشقاً لها، وعندما يخلصها الشاعر من أحزانها، ويعيد إليها الإحساس بنفسها وبالحياة، تتركه وتذهب إلى غيره.

وفي قصيدة ريح تمر[3] يجعل الشاعر من عناصر الغابة معادلاً لحالته النفسية الحزينة، فمنذ البداية يضعنا الشاعر في جو جنائزي حزين، فقلبه من أجل حبيبته تابوت رخام أخضر يتهدل فوق جوانبه الديباج، ويغطيه ضوء الشمس الوهاج، فصورة النعش التي يستدعيها الشاعر بهذه الصورة الكئيبة تضعنا في قلب التجربة من البداية.

ومن ثم فإن جو الحزن يشيع في القصيدة كلها، والشاعر يمزج بين حزنه، وعناصر الغابة، ويلتقط من مكوناتها شرائح تتناسب مع الواجهة التي يريد أن يظهرها من حركة.

يقول:

وكأشجار الغابة

يخضوضر من أجلك حزني

---

(١) انظر قصيدة الحصاد الإفريقي، المجلد الأول، ص٤٣٤.

(٢) المجلد الأول، ص١١٤.

(٣) المجلد الأول، ص٤٣٨.

فالشاعر يقدم المشبه به على المشبه ليضعنا في جو الغابة مباشرة، ويقوم هذا التقديم بعملية إثارة للمتلقي تجعله ينتبه لمأساة الشاعر الحقيقية، والسطر الأول قصير يوحي بالإثارة والفجاءة، ثم يجيء السطر الثاني أطول منه إلى حد ما ليحمل صيغة مأسوية يشيع فيها الهدوء الحزين، والانكسار أيضاً الذي ظهر نتيجة جر كلمة أجلك، والنون المكسورة في كلمة حزني.

ثم ينتقل الشاعر إلى شريحة أخرى

وكأمطار الغابة

يتصبب من أجلك حزني

ثم ينتقل إلى شريحة أخرى أيضاً:

وكأصوات الغابة

يتعرى من أجلك حزني

ففي هذه المقاطع يظهر قدر من الاشتراك، وقدر من الانحراف، فالاشراك يأتي من توحد طريقة الصياغة بينها، فكلها يتقدم فيها المشبه به على المشبه، وعدد تفعيلات السطر الأول فيها واحد، وطريقة صياغة السطر الأول فيها واحدة حيث يبدأ بحرف العطف المتبوع بشبه الجملة، وتكرار كلمة الغاية.

وفي السطر الثاني أيضاً عدد التفعيلات واحدة، ويبدأ بالمضارع وتكرار "من أجلك حزني".

كل هذا يوحي بالدورة الحلزونية للقصيدة، والامتزاج الكبير بين حزن الشاعر، وعناصر الغابة.

خامساً: الخيال

للخيال دور مهم في تشكيل الصورة الشعرية "وقوته تتجلى في إدراك الجانب الفردي من التجربة، أو استكناه موضوعية الأشياء والتغلغل في أبعادها، وقد تتكشف كما يقول هولم **Hulme**– في أن العقل يقبض على الأفكار المهمة للقصيدة ويوحد بينها في وقت واحد ويعدل علاقات الأفكار بعضها ببعض"[١].

وبهذا فإنه يتيح لنا قدراً كبيراً من الحرية في رؤيتنا للعالم، ويسهم في إيداع صور شعرية لم تكن من قبل.

والخيال يستخدم لغة المجاز، وهي سمة جوهرية للشعر، وبهذا "فإن الخيال الإبداعي والصور الشعرية متطابقان، يتجلى كل منهما في الآخر"[٢].

وبالخيال يتميز المبدعون، لأن ما يميز فناناً عن آخر –في الغالب– هو قدرته الخيالية المتميزة.

"ويشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة (الخيال) إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات وتبنى منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة. ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذي يصاحب كلمة (الخيال) في المصطلح النقدي المعاصر، والذي يتجلى في القدرة على التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة

(١) عاطف جودة نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص٢٨١.

(٢) السابق، ص٢٧٦.

والمتنافرة داخل التجربة"[1].

ويفرق كولردج بين الخيال الأولى، والخيال الثانوي بقوله: "فالخيال الأولى هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولى، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولى في نوع الوظيفة التي يؤديها. ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه. إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكي يخلق من جديد. وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة. وإلى تحويل الواقع إلى المثالي. إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها"[2].

وقد اهتم الشعراء الرومانسيون ببيان دور الخيال، وقد اتفقوا جميعاً على أهميته الكبيرة[3].

والشعر يعتمد اعتماداً كبيراً على الخيال الثانوي أو الابتكاري.

يقول الفيتوري:

وسرت يا شيخي

عيناي سحابتان.. نجمتان من رخام

طفلان ضائعان، يركضان

عبر ردهات الريح والظلام

---

(١) جابر عصفور، الصورة في التراث النقدي والبلاغي، ص١٣.

(٢) مُحَمَّد مصطفى بدوي، كولردج، ص١٥٦.

(٣) انظر- بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة: إبراهيم الصيرفي.

قيدان في وجهي..

يقيدانني إليك

ويغرسانني شجيرة حزينة عليك[1]

ليس من المعقول في الواقع أن تكون عينا الشاعر سحابتين، ثم تتحولان إلى نجمتين من رخام، وبعد ذلك تتحولان إلى طفلين ضائعين يركضان في الريح والظلام أو أنهما قيدان في وجه الشاعر يقيدانه إلى أبيه الفقيد ثم يغرسانه شجيرة حزينة عليه، فعناصر الصورة هنا –في الواقع– متباعدة– وهي في الواقع لا تمتلك الوحدة فيما بينها، ولكن الشاعر استطاع عن طريق الخيال الابتكاري أن يخلق من هذه المتناثرات صورة لها مبررات وجودها، واستطاع أن يلمح الرابطة العميقة بين هذه الأشياء، فاستطاع أن يتجاوز الواقع الميت إلى خلق شيء حيوي ينتمي إلى عالم الروح.

فدور الخيال هنا واضح باعتباره "القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر"[2].

وبذا يتضح لنا رأى هيوم الذي يقول: "إن الخيال لا يوجد بذاته في الطبيعة في انتظار الفنان الذي يحاكيه.. ولكنه يوجد في القدرة على تجميع عناصره في مركب الصورة الفنية"[3].

---

(١) مُحَمَّد الفيتوري، المجلد الأول، ص٥٧٥.

(٢) مُحَمَّد مصطفى بدوي، كولردج، ص١٥٨.

(٣) مُحَمَّد عناني، من قضايا الأدب الحديث مقدمات ودراسات وهوامش، ص٥١٨، والهيئة المصرية العامة للكتاب.

الرمز

"إن جوهر الرمز يتمثل في أنه أداة تعبر بشكل محسوس خاص ومميز عن موضوعات هي بغير هذه الأداة، تعلو فوق إدراكنا إذ لو كان من المستطاع التعبير عنها في أشكال مجردة فسوف يفوتنا إدراك مغزاها الكامل حيث إن كثيراً من هذا المغزى يتمثل في قوة جاذبيته لانفعالات مهوشة ورغبات شبه منسية"[1].

فعندما يعبر الفيتوري عن حالة الكآبة التي تعتريه، فإنه لا يعبر عنها تعبيراً مباشراً، وإنما يتخذ من وصفه للمرأة صورة رمزية، تدل على حالته النفسية.

يقول عن الكآبة:

تدور بي راقصة في حفلتي الفقيرة

تجلس في دنياي حيث تشتهي

فهي على دنياي يا أميرتي أميرة

تجيئي لابسة إكليلها الشوكي

أو حاملة شمعتها الضريرة

تجعلني حكاية على الشفاه[2]

فالفيتوري يجعل من الكآبة عاشقة تجيئه، وتدور به راقصة في حفلته الفقيرة، فكل شيء يوحي بالكآبة. الحفلة الفقيرة، رقصته مع الكآبة، إتيانها له لابسة إكليلا شوكياً، شمعتها الضريرة، كل هذه نثريات توحي بجو الكآبة اللا محدود. "ومعنى ذلك أن هذه الرموز الحسية قد ارتقت من ميدان الحس إلى الحقائق

---

(١) سير موريس يورا، التجربة اليونانية، ص١٧٢، ترجمة: أحمد سلامة محمد السيد.

(٢) المجلد الأول، ص٤٨٤.

النفسية الداخلية، من المحدود إلى اللا محدود، من الواقعية إلى المثالية– إلى الرمزية"[1].

ولكنه قلل من رحابة الرمز هنا تصريح الشاعر لهذه الزائرة بأنها الكآبة

عشيقتي الكآبة

أيتها الزائرة الغريبة الطباع

لأن "تسمية الشيء حذف لثلاثة أرباع لذه الشعر"[2]

وعندما يعبر الشاعر عن موت حبه، فإنه لا يعبر عن ذلك تعبيراً مباشراً، وإنما يتخذ من شجيرة الصبار التي تنمو على قبره رمزاً للأشياء العدمية التي ظهرت في حياته، بعد فناء هذا الحب، ومن ثم فإن ظلالها السوداء تنسحب على حياة الشاعر وحبيبته.

الليلة.. الليلة يا حزينة العينين

ازدهر الصبار

فوق قبرنا القديم، ازدهرت شجيرة الصبار

أضفت على بقايانا ظلالها السوداء

كأنما لم يكفها أنا غرباء

وأنها تمتص مما نزفت أرواحنا

فنصبت جذوعها من فوقنا صلبان

تكسو بها موتى بلا أكفان[3]

---

(١) درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص١٠٢.

(٢) درويش الجندي، السابق، ص١٠٧.

(٣) المجلد الأول، ص٣٩١.

فليست هناك شجيرة صبار أصلاً، وليس هناك قبر قديم. وليس هناك امتصاص لنزيف الأرواح تعيش بها شجيرة الصبار، ولا جذوع مصلوبة فوقهما كالصلبان. وإنما كل هذه الأشياء المتناثرة تجتمع لتمضي بنا إلى عالم أرحب من الحزن الغامض العميق.

وبهذه الطريقة تتحقق الغاية من الرمز وهي "أن يشرح بقوة ودقة الطبيعة الأساسية لما لا تستطيع الكلمات الوصفية العادية أن تناله لأنها غير قادرة على أن تفسر منه تفرده الاستثنائي. لما يمكن أن يفلت من الإدراك أو لا يكون ملموساً لا نستطيع أن نعرف صفته ما لم يقدم لنا في اللغة بطريقة مقبولة لدينا"[١].

وأحياناً يستمد الشاعر رموزه من الواقع المعيشي، ويمزجها بشعوره، ليظهر لنا قيمة معاصرة.

فهو في قصيدة "معيتيقة والله وقاتلوها"[٢] تصبح معيتيقة رمزاً للإنسان العربي المسالم، والذي يدفع حياته بلا سبب مفهوم ونتيجة لتسلط قوى البغي التي لا تتركه وشأنه.

وفي قصيدة "من أحرق قلب الفستقة"[٣] يصبح مصطفى الكردي رمزاً للإنسان اللبناني البسيط الذي يقتل في أحداث بيروت.

وقد بث الشاعر في الشخصية صفات بسيطة لكن إيحاءها عميق.

ومصطفى كان يبيع الفستق الأخضر.

---

(١) ك موريس يورا، الغناء والشعور عند الشعوب البدائية، ص٢٧٧، ترجمة: يوسف شلبي الشام.

(٢) المجلد الثاني، ص٤٨٦.

(٣) شرق الشمس غرب القمر، ص١١٥.

كان قلبه فستقة خضراء

كان فستقة!

وفي قصيدة إبرما الطفلة والجنرالات[1] تصبح إبرما البريئة ذات السنوات الخمس رمزاً للأطفال الذين يذبحون في البوسنة على أيدي جنرالات الدول العظمى. وقد بث الشاعر في الشخصية صفات بسيطة لكنها موحية.

كانت إبرما شتلة ورد في شرفات البوسنة

تسبح في عسل السنوات الخمس

وتغفو ساذجة العينين، ملونة الأحلام

وذات ضياء

ذات ظلام

جاء الجنرالات طواويس الدول العظمى المنهارة

واغتالوا إبرما، واختالوا فوق عظام مدينتها

وفي قصيدة "البحار العجوز"[2] يصبح البحار رمزاً للإنسان العربي عموماً في حياته والذي يكتشف أن حياته كانت فارغة خالية من المضمون، وأن جيله لم يستطع أن يحرز شيئاً في مسيرة التقدم، ولكنه يكتشف ذلك بعد فوات الأوان.

والذين قدموا من بعدنا

سيصبحون مثلنا

نحن الذين عبروا البحار

---

(١) قوس الليل قوس النهار، ص١٠٤.

(٢) المجلد الأول، ص٢٤٤.

دونما متاع

حتى رسونا فجأة

على موانئ الضياع

ومن ثم إذا أراد من بعدهم أن ينجوا من مغبة الشجن والغربة، فعليهم إذن أن يغيروا الزمن.

ما لم يغيروا الزمن

ما لم يمزقوا القلاع

وفي قصيدة تحت الأمطار يستمد الشاعر رموزه من الواقع المعيش ويبث فيها من عناصر الإيحاء الباطني العميق ما يجعلها تتحول إلى شعور أو فكرة.

يقول الفيتوري:

أيها السائق

رفقا بالخيول المتعبة

قف...

فقد أدمى حديد السرج لحم الرقبة

قف...

فإن الدرب في ناظرة الخيل اشتبه

هكذا كان يغني الموت حول العربة

وهي تهوي تحت أمطار الدجى مضطربة[1]

---

(١) المجلد الأول، ص١٩٣.

فعناصر الصورة الواقعية واضحة تماماً، وقد استطاع الشاعر فيها أن يحقق المعادل الموضوعي لعواطفه إذ إن "الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني إنما تتكون بإيجاد معادل موضوعي لها وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات أو المواقف أو سلسلة من الأحداث، تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية"(١).

ويعد الشاعر الإنجليزي توماس ستيرنز إليوت هو أهم من تكلم عن المعادل الموضوعي فهو صاحب هذا المصطلح، وقد شرحه لنا نثراً، وطبقه شعراً.

"إن فكرة المعادل الموضوعي فكرة ذات فائدة إذا ما طبقناها على قصيدة للسيد إليوت بوجه خاص مثل "الأرض الخراب: حيث لا نجد فيها الشاعر يعبر عن الانفعالات التي أثيرت في نفس القارئ بشكل مباشر وإنما يتعين على القارئ أن يثيرها بفعل إحساسه بالعلاقات المعقدة بين الأفكار والصور التي تبدو للنظرة الأولى منفصلة بشكل يكاد أن يكون كاملاً والتي عرضت بشكل موضوعي أو على الأقل بشكل درامي"(٢).

وفي هذه القصيدة يعبر إليوت عن فساد المدينة الحديثة، وأنها لم تسهم في بناء الإنسان روحياً "فقد كانت هذه القصيدة حصيلة الحياة بعد الحرب في أوروبا"(٣) حيث ساد جو من التشاؤم والحزن على مصير الإنسان ولقد أحسن إليوت صنعاً باستخدامه المعادل الموضوعي "وإنه لمن الخير أن نطالب "بالمعادل

---

(١) محمود الربعي، في نقد الشعر، ص١٥٤.

(٢) ج.س. فريزر الكاتب الحديث وعالمه، الجزء الثاني، ص١٧٤، ترجمة أحمد سلامة محمد السيد.

(٣) ايفور إيفانس، مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي، ص٦٩، ترجمة: زاخر غبريال.

الموضوعي للانفعالات الشعرية"[1] فعن طريقه يستطيع الشاعر أن يقيم "التعادل بين الموضوع والإحساس أو بين الحقائق والوجدان إذ تقضي الحتمية الفنية بالتعادل التام بين هاتين الناحيتين"[2].

وهذا ما فعله الفيتوري في هذه القصيدة فقد استطاع أن يصب عواطفه عبر سلسلة من الأحداث بمجرد الانتهاء منها تثار العاطفة المطلوبة.

والقارئ يستطيع أن يرى هذه القصيدة عبارة عن وصف موقف فعلاً، موقف لسائق لم تأخذه الرحمة بالخيول التي اشتبه الدرب في ناظريها.

لكن هذا القارئ نفسه يستطيع أن يمضي خطوة أبعد فيراها رمزاً لشعب مطحون لا يرحمه راعيه. خصوصاً إذا كان لديه خلفية عن شعر الفيتوري الذي يتعاطف بشكل أساسي مع المطحونين.

ويستطيع قارئ آخر أن يراها صورة البشرية عموماً في مواجهة أقدارها التي لا تستطيع الفكاك منها، ولا ترحمها هذه الأقدار، وعموماً فقد استطاع الشاعر أن يفرغ عاطفته في إطار موضوعي جمالي.

"فالشعر– كما يقول إليوت– ليس انطلاقاً للوجدان بل هروباً منه، وهو ليس تعبيراً عن الشخصية بل هروباً منها"[3].

وأحياناً يستمد رموزه من الطبيعة. يقول:

أصبح الصبح.. لنا خلفك يا صبح الحصاد

ألف صبح قد نسجناه بأضواء العيون

---

(١) ج. س. فريزر، السابق، ص١٧٤.

(٢) فائق متى، إليوت، ص٢٩.

(٣) فائق متى، إليوت، ص٢٤٤.

أيها القادم محمولاً على سمر الأيادي

يا حصاد العرق الدامي وميراث الجهاد

أيها التاج على جبهة شعبي.. وبلادي

آه ما أروعك اليوم على هذا الجبين[١]

فالصبح هنا ليس مقصوداً لذاته، وإنما باعتباره رمزاً، وبما يوحي به من حرية، فهذا الصبح نسجته أضواء العيون، وجاء محمولاً على سمر الأيادي، وهو حصاد العرق الدامي، وهو ميراث الجهاد، وما هكذا يكون الصبح الحقيقي، وإنما هذه سمات أقرب إلى الحرية والبعث منها إلى الصبح.

وأحياناً يستمد الفيتوري رموزه من التراث ليعبر من خلالها عن قيم معاصرة "وكما يتولد المعنى الرمزي– في الرموز المستمدة من الواقع– من التفاعل بين المدلول الواقعي والمدلول الشعري له، فإن المعنى الرمزي في الرمز التراثي يتولد أيضاً من التفاعل بين المدلول التراثي للرمز والمدلول الواقعي له"[٢].

ففي قصيدة ياقوت العرش يتخذ الشاعر من شيخ هذا الولي– المرسي أبو العباس– قناعاً ليبرز من خلاله مظاهر السقوط والانحلال في المجتمع في مقابل حياة الصفاء والطهر لدى المتصوفة البسطاء!.

وهو يستمد من التراث الشعبي شخصية بيديا الحكيم، ودبشليم الطاغية، ليقيم حواراً بينهما يظهر مدى التفسخ والطغيان الذي تمارسه السلطات الغاشمة مما كان سبباً رئيساً في هزيمة حزيران ١٩٦٧م.

وأحياناً يستمد الشاعر من التراث الديني المسيحي شخصيات مثل يسوع

(١) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٣٤.

(٢) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٢٩.

والاثني عشر، لتكون قناعاً للشاعر يدين من خلالها الواقع المعاصر الموبوء[1] وأحياناً يجيء الرمز التراثي عنده أحد طرفي تشبيه، وبهذا يقل دوره الإيحائي مثل قوله:

هولاكو يسبي فقراء البصرة[2].

(١) انظر قصيدة نقش على شفتين، المجلد الأول، ص٤٥٦.

(٢) شرق الشمس غرب القمر، ص٥١.

الفصل السادس

توظيف التراث والأسطورة في شعر الفيتوري

أولاً: توظيف التراث:

لقد أخذت هذه الظاهرة مساحتها على خريطة الشعر العربي الحديث. وعندما كتب إليوت مقالته الشهيرة التقاليد والموهبة الفردية، وأعطى للموروث دوره الحقيقي في تجربة الشاعر تأثر به شعراؤنا على نحو كبير "ودعوة إليوت المعروفة عن التقاليد لم تكن بحال من الأحوال دعوة إلى السير على نهج التقاليد الكلاسيكية.. وإنما كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية في التقاليد، والتي تجعل منها وحدة في حلقاتها باندماج فكر العصر فيها"[1] وعلى هذا "فإن أية حركة من حركات التجديد في أي مجال من مجالات الأدب والفن تنشد لنفسها البقاء والازدهار لابد أن تضرب بجذورها في أرض التراث[2] وبهذا فقد "وجد شاعرنا المعاصر رهن تصرفه تراثاً شديد الغني متنوع المصادر فأقبل على هذا التراث يمتاح من ينابيعه السخية أدوات يثري بها تجربته الشعرية، ويمنحها شمولاً وكلية وأصالة، وفي الوقت نفسه يوفر لها أغني الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة، وترجمتها في نقلها إلى المتلقي"[3].

والشاعر الحديث لم يعد مرتبطاً بحرفية التراث، وإنما بأعماقه والروح السارية فيه، واكتشف بهذا رموزاً للأشياء. وكان لابد له من أن يتمثل هذا التراث جيداً.

---

(١) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص١٤٧.

(٢) علي عشري زايد، الرحلة الثامنة، ص١٣.

(٣) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، ص٩٣.

والتراث عند الفيتوري يفقد ملامحه القديمة المحدودة، ويكتسب ملامح أخرى معاصرة. وعلاقة الفيتوري بالتراث علاقة قوية وله طرقه المتنوعة في التعامل معه. ومن هذه الطرق:

١ - الاقتباس

فهو يقتبس منه مباشرة في سياقات معينة.

يقول في قصيدة المتنبي:

هذا زمانك

لا هذا زمانهم

فأنت معنى وجود ليس ينحصر

في كل أرض وطئتها أمم

ترعى بعبد كأنها غنم

وإنما الناس بالملوك

وما تصلح عرب ملوكها عجم

وتكفهر على مرآتك الصور

أتعقم الأرض؟ هذي الأم

أي دجى هذا الذي في عيون الناس ينتشر(١)

فالشاعر يختار المتنبي تلك الشخصية التي تمثل المجد العربي، والذي كان متمرداً على عصره، فهو يرى ملوكه لا يستحقون هذه المكانة فهم عبيد وعجم ليدين من خلاله حكام العرب، الذين يشك في توجهاتهم. ويقتبس الشاعر أبيات المتنبي لتكون تصويراً لحالة الأمة الراهنة، ويستخدم الشاعر الاستفهام مستنكراً

---

(١) يأتي العاشقون إليك، ص٧٣.

مندهشاً أتعقم الأرض؟ وهذا يذكرنا بمقولة الصديق أعقمت النساء أن يلدن مثل خالد؟. فهو لم ير حاكماً واحداً يستطيع أن يعيد للأمة أمجادها، حتى أصبحت عيون الناس مليئة بالظلام، فهم قد أصبحوا ينتمون إلى عالم الموت أكثر من انتمائهم إلى عالم الحياة.

وفي قصيدة إلى بول روبسون المغني يستخدم الفيتوري الاقتباس يقول:

ماذا تعني بالنسبة لي

أنا أعرف ماذا تعني أمريكا بالنسبة لك

الخنجر في قلبك[1].

فالسطر الأول هو مطلع أغنية شهيرة (البول روبسون) يقتبسه الشاعر كما هو ليستحضر صوت بول روبسون. ثم لا يلبث الشاعر أن يتدخل بصوته. فهو يعرف أن أمريكا بالنسبة له ولأمثاله من السود المطحونين الخنجر في القلب والروح لأنها تقيم تفرقه عنصرية حادة بين البيض والسود من أجل اللون فقط!.

والفيتوري يستخدم الاقتباس المحور

يقول في قصيدة عن الشعر والكلمات الميتة:

إن الكلمات الميتة، كالأشجار الميتة

دون ظلال

تعبرنا حين تقال

الكلمات الميتة

كنباتات الشطآن الصخرية زلقة[2]

---

(١) المجلد الأول، ص٣٢٦.

(٢) الفيتوري المجلد الأول، ص٢٤٥.

فهذا الاقتباس محور من الإنجيل فقد جاء في إنجيل متى "هكذا كل شجرة جيدة تصنع ثماراً جيدة، وأما الشجرة الردية فتصنع ثماراً ردية"[1] وقد أسهم هذا الاقتباس المحور في الإيحاء بقداسة الكلمة، وقدرتها على البعث. أما إذا كانت الكلمة ميتة فهي تساوي حياة ميتة، وتفقد بالتالي تأثيرها.

٢- الإشارة التراثية

والفيتوري يستخدم "الإشارة التراثية" وهي تفضل الاقتباس المباشر والمحور "إذ تتميز بالتركيز والكثافة والاكتناز على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والإثارة، شأن التماعة الضوء، قد تكون سريعة خاطفة، ولكنها تفجر بألقها أبعاد المكان"[2].

يقول الفيتوري في قصيدة التراب المقدس:

وسد الآن رأسك

فوق التراب المقدس

واركع طويلا لدى حافة النهر

ثمة من سكنت روحه شجر النيل[3]

فالشاعر هنا يشير إلى أسطورة أوزوريس في قوله ثمة من سكنت روحة شجر النيل "حيث كان المصريون القدماء يعتقدون أن الإله أوزوريس يموت مرة كل عام، ثم يعود إلى الحياة مرة أخرى في هيئة نبات الذرة، بعد أن يمنح جسده لتغذية هذا النبات ليوفر بذلك مصدراً لقوت شعبه، لذلك فإنهم يقومون بطقوس دينية،

---

(١) الكتاب المقدس، إنجيل متى- الإصحاح السابع، ص١٦.

(٢) محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، ص١٥٠.

(٣) الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص٢٨.

فيصنعون تماثيل للإله "أوزوريس" إله الخصب والنماء، ثم يدفنونها داخل الأرض اعتقاداً منهم أنها تصير بعد فترة نباتاً يحصلون منه على قوتهم، ويستمدون منه الأمل في حياة سعيدة"[1].

وأحياناً تكون الإشارة إلى التراث العربي، يقول مخاطباً جمال عبد الناصر:

وكأنك كنت تقاتل تحت لواء مُحَمَّد...

في مجد الإسلام

وليلة أن سقطت خيبر

قبلت جبين علي مبتسما

ورحلت غريبا تحملك الأيام[2]

فالشاعر هنا يشير إلى غزوة خيبر، عندما خرج البطل علي بن أبي طالب متخففا من دروعه وأثقاله، وهجم بفرسانه على حصن اليهود – وقاتل بلا هوادة– وسقط الحصن، بعد أن قتل على أبطالهم، وفتح الله عليه. والفيتوري هنا يربط بين الإمام البطل وعبد الناصر البطل، فمثلما كان الإمام البطل نموذجاً للرجل الذي لا يعرف المداهنة، والذي أبلى البلاء الحسن في سبيل الإسلام، فإن عبد الناصر لا يختلف في رؤية الشاعر عنه كثيراً، فنموذج البطولة العربية ينتقل من جيل إلى جيل، ويلبس بعض الرجال، فمثلما تحقق في علي وفي صلاح الدين، وفي غيرهما من أبطال العرب. فقد تحقق في عبد الناصر. حتى كاد عبد الناصر يتحد مع هؤلاء الأبطال، وتنعدم الفوارق بينهم، فهو كالروح السارية في أبطال الأمة العربية.

---

(١) قيس النوري الأساطير وعلم الأجناس، ص١٢٣.

(٢) الفيتوري، المجلد الأول، ص٦٤١.

وفي أحيان أخرى تجيء الإشارة إلى التراث المسيحي يقول:

ومضيت

مضى الإنسان الآخر، فوق الريح

يحمل صلبان الموت على كتفيه مثل مسيح(١)

فهنا إشارة إلى قصة المسيح عليه السلام، وما يقال عن تضحيته بدمائه من أجل خلاص البشرية.

وفي أحيان أخرى تجيء الإشارة إلى التراث اليوناني يقول الفيتوري:

وكنت لا أعي

كنت أنا التمثال والإزميل والخالق

كنت أنا الصبوة والمعشوق والعاشق

لما سرقت السر ذات ليلة

من جبل الآلهة الشاهق(٢)

فالشاعر هنا يشير إلى أسطورة بروميثيوس الذي "صعد إلى السماء، وأوقد مشعله من الشمس سراج السماء، وهبط بالنار إلى الأرض، وأعطى الإنسان من الشرارة الأولى فاستطارت على مر الزمان نوراً في العقول، ونوراً في الحياة" وعاش الناس سعداء والخطيئة مجهولة تماما بالنسبة لهم، وعندما نشب الخلاف بين البشر وجوبتر "في شأن القرابين انضم بروميثيوس إلى صفوف البشر... فأمر جوبتر بحرمان البشر من النار... ولكن بروميثيوس صعد إلى الشمس مرة أخرى، وعاد بالشعلة إلى مخلوقاته، فلما انتهى إلى علم جوبتر أن بروميثيوس سرق النار الإلهية

---

(١) الفيتوري، المرجع السابق، ص٤١٢.

(٢) الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٨٠.

وردها إلى البشر غير مبال بأوامره قيده إلى صخرة شاهقة بجبال القوقاز، وجرد عليه نسراً ضارياً ينهش كبده كل نهار، فإن جن الليل نبت له كبد جديد لينهشه النسر حين يأتي النهار، وفي اسخيلوس أن المارد العظيم تحمل هذا العذاب ثلاثين ألف سنة حتى فتك هرقل بالنسر وفك عن بروميتوس أصفاده"[1]، غير أن الشاعر يحرف هذه الإشارة التراثية، فالجبل الذي قيد جوبتر بروميثيوس في صخرته يشتعل هنا لتكون المعركة على أشدها.

الله يا بيروت للجبل

حين أضاء حجراً فحجراً

ثم اشتعل[2]

٣- الاستلهام

والفيتوري أحياناً يجرد الإشارة التراثية من أطرافها الصريحة، ويقنع بالغاية الكامنة وراءها "ومن ثم يصبح استغلال الإشارة التراثية نوعاً من "الاستلهام" نحس به من خلال نسيج القصيدة وسياقها، كما تتطور وظيفتها بحيث تغدو خلفية وجدانية وفكرية للعمل الشعري"[3].

يقول الفيتوري في قصيدة مقاطع فلسطينية:

من ذلك المشدود للحائط

مثل قلعة مسلحة

عيناه صخرتان في ساحلك العظيم

---

(١) شيلي بروميثيوس طليقاً، ص١٢٣.

(٢) الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٨٢.

(٣) محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، ص١٥٤.

تصارعان الموج والرياح من قديم

يداه حارسان من رابية لرابية

نظرته فوق رؤوس قاتليه

ضحكة مدوية

شموخه جيش كثير الألوية

من ذلك المشدود للحائط

مثل قلعة مسلحة

تقاوم الغزاة في إصرار

حتى إذا ضاق بها الحصار

وضرج الأفق دخان المذبحة

قاتلت القلعة من دار لدار[1]

فهذا وصف لشهيد معلق على الحائط، أو لصورة المسيح- وهو شهيد أيضاً- على الحائط، فالشاعر لا يشير إشارة صريحة إلى المسيح عليه السلام، لكننا نستطيع من خلال بعض الإيحاءات أن نعرف أنه يشكل خلفية للعمل الأدبي. حتى ولو كان المقصود شهيداً مطلقاً، فهو مشدود للحائط وعيناه تصارعان الموج من قديم، ويداه حارسان، ونظرته ضحكة مدوية فوق رؤوس قاتليه، فهو أبقى منهم وأخلد، ولم يستطيعوا أن ينالوا منه شيئاً. باسمه، ومن أجل صورته على الحائط، ستشعل ثورات وثورات، فسيكون حافزاً كبيراً على الجهاد فهو يمثل معاني النبل والحق والخير. تلك المعاني التي تجعل القلعة تقاتل من دار لدار.

وفي قصيدة ورقة على سطح القمر يستلهم الشاعر مضمون الرحلة عند

---

(١) الفيتوري، المجلد الأول، ص٥١٣.

السندباد[1] يقول مستخدماً أسلوب القص الذي يستخدمه السندباد:

وهبطت... لم أهبط على أرض

هبطت على فضاء

ومضى يعانقني...

ويجهش في شيء كالبكاء.

فهنا تأخذ المغامرة بدايتها– والشاعر يستخدم الجملة الاعتراضية– لم أهبط على أرض– ليوحي بالترقب والخوف– فقد هبط على فضاء– مشيراً بذلك إلى طبيعة القمر من حيث الجاذبية– وهنا يجهش فيه شيء كالبكاء لأنه يشعر بالخوف والاغتراب.

الآن صوت الخوف أعمق

غربة الإنسان أعمق

فالخوف هنا أعمق بكثير مما كان يعرف، والاغتراب أكثر عمقاً أيضاً فالشاعر وحده على القمر يتخيل شيئاً يناديه– لكنه عندما يذهب إليه لا يجد شيئاً فيمتلئ بالرعب– عندئذ تأخذ الرحلة مداها من الفجيعة، فعلى سطح القمر.

كانت هنا دنيا أكاد أرى معالمها.

---

(١) السندباد ابن تاجر غني من تجار بغداد، ترك أبوه له ثروة طائلة، لكنه بددها في ملذاته، وعلى ندمائه وأصدقائه، فاضطر إلى الرحيل طمعاً في الرزق الوفير، وقام بسبع رحلات رأى خلالها من الأهوال والاغتراب كثيراً، وفي أحيان كثيرة كان يشعر بالخوف، وحياته تتعرض للخطر الداهم لكنه كان ينجو من كل ذلك. حتى تاب عن الرحلة. هذه الشخصية التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة نالت الكثير من الاهتمام في جميع أنحاء العالم.

ويبدأ الشاعر يتصور الدنيا على سطح القمر كما لو كانت على سطح الأرض

المدائن– والمدافن

والموانئ– والبحار

الناس في الأسواق ما زالوا

الخطى المتقاطعات

الباعة المتجولون... إلخ

كل هذه الصور التي تجيئه من عالم الموت، أو من خياله تصيبه بالرعب وفي الوقت نفسه توحي بطريقة ما بأن حضارتنا الأرضية مصيرها الزوال مثل حضارة القمر تماماً إذا لم يكن هناك وقفه قوية منا تجعلها خالدة.

بعد ذلك يقرر الشاعر أنه سوف يسير وحده

سوف أسير وحدي

ماتت اللغة التي عبقت بها الأفواه

يا باب الغد القمري

إني جئت باسم الشعر

باسم الحب

باسم الله[1]

فالوحدة قاتلة واللغة قد ماتت– فليس معه أحد– لكن الشاعر في النهاية قد وجد مخرجاً لآلامه فالطموح هو الذي حدا به إلى هذا المجيء فقد جاء فاتحاً لباب الغد القمري باسم الشعر والحب والله، وهذا يتفق مع مضمون رحلات السندباد التي تنتهي دائما بالسلامة والتفاؤل.

---

(١) الفيتوري، المجلد الأول، ص٥٨٥.

٤- أنماط استخدام الفيتوري للشخصيات التراثية

بقى أن نشير إلى استخدام الفيتوري للشخصيات التراثية، وهو أحياناً يستخدم الشخصية عنصراً في صورة جزئية "حيث يظل ارتباط الشاعر– في إطار هذا النمط– بالشخصية المستخدمة ارتباطاً هامشياً، ويظل إحساسه بها من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن تستقطب أبعاد تجربته، أو حتى بعداً واحداً منها"[١].

يقول مخاطباً عبد الناصر في قصيدة القادم عند الفجر[٢]:

وحين تجيء سحابة هولاكو التتري

وتزحف أذرعة التنين

وتنهار الأشياء جميعا

تولد ثانية في عصر صلاح الدين

فهنا يشير الشاعر إلى هولاكو التتري الذي رأت بغداد على يديه مأساتها، لكنه لا يعمق إحساسنا بهذه الشخصية التراثية ولا ينميها، كي تكون إطاراً كلياً للقصيدة، ومن ثم تصبح رمزاً، أو حتى بعداً واحداً من أبعاد التجربة.

ويستخدم الفيتوري الشخصية التراثية معادلاً تراثياً لبعد من أبعاد التجربة "وفي هذا النمط من أنماط استخدام الشخصية التراثية، يزداد دور الشخصية أهمية حيث ينيط الشاعر بها نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته، وحيث تتآزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التي يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة تآزراً عضوياً، وقد تكون هذه الأدوات الأخرى شخصيات تراثية أخرى، وقد

---

(١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الحديث، ص٢٧٧.

(٢) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٦٤١.

تكون تكنيكات شعرية أخرى، وقد تكون الأمرين معاً"[1].

ففي قصيدة نقش على شفتين[2] يستحضر الشاعر "شخصية يسوع" قائلا:

ويطل يسوع

الثلج يغطي بردته البيضاء

ها أنت أتيت

غريبا يقطر وجهك حزنا

حيث مشيت

مسيرة ألفي عام

لاخبزك أنت ولا ملح الأديان

الحق أقول

الخالق والمأساة هو الإنسان

ويغيب يسوع

فالشاعر هنا يستحضر شخصية يسوع ليكون شاهداً على العصر، فيجيء سائراً مسيرة ألفي عام، فهو قد ظهر في هذا الوجود منذ ألفي عام. وفي خلال رحلته هذه الطويلة حاول أن يرى صدى لتعاليمه، أو تطبيقا لها في المجتمع، وكل القيم التي ضحى يسوع من أجلها لا يجدها مطبقة، ومن ثم فقد كان في كل زمن غريباً، فأتباعه مدعون، وليست هذه تعاليمه التي جاء بها. ويستخدم الشاعر عبارة يسوع الشهيرة لكي يدين الإنسانية ثم يغيب.

---

(١) علي عشري زايد، السابق، ص٢١٥.

(٢) محمد الفيتوري، السابق، ص٤٥٦.

بعد ذلك يستحضر الشاعر في نفس القصيدة الاثنى عشر. فالشخصية التراثية هنا لم تكن محور القصيدة كلها، وإنما نقلت بعداً متكاملاً من أبعاد التجربة.

كذلك أيضاً يستخدم الفيتوري الشخصية التراثية محوراً لقصيدة "وفي إطار هذا النمط الذي يعد هو النمط الأساسي لاستخدام الشخصية التراثية– تغدو الشخصية هي الإطار الكلي، والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر"[(١)] ففي قصيدة يوميات حاج إلى بيت الله الحرام تمثل شخصية الرسول الكريم إطاراً كلياً للتجربة، فهو يبدأ القصيدة بقوله:

قوافل يا سيدي قلوبنا إليك

تحج كل عام

فالمسلمون يذهبون في كل عام لزيارة الرسول ﷺ، ويسجدون عند عتبات البيت، ويقرئون الرسول السلام.

وفي المقطع الثاني يقول:

على الرفات النبوي كل ذرة عمود من ضياء

منتصب من قبة الضريح

حتى قبة السماء

فالشاعر في هذا المقطع يبين المهابة الكبيرة، والمكانة العالية لرسولنا الكريم وفي المقطع الثالث يخاطب الشاعر الرسول الكريم، ويقرئه السلام.

من أمة مضاعة

خاسرة البضاعة

---

(١) علي عشري زايد، السابق، ص٢٩٥.

فربما تنجدها شفاعة الرسول، وتعيد النور إلى شمسها العمياء. وفي المقطع الراجع يرجع الشاعر تخلفنا إلى تلك الحدود التي انتصبت بيننا وبين الرسول وتعاليمه الحسنة، تلك التعليم التي تهتم بكرامة الإنسان المسلم، فكان من نتيجة ذلك أن داست فوقنا ماشية اليهود. وفي المقطع الخامس يقول:

يا سيدي

تعلم أن كان لنا مجد وضيعناه

بنيته أنت، وهدمناه

واليوم ها نحن!

أجل يا سيدي

نرفل في سقطتنا العظيمة

كأننا شواهد قديمة

تعيش عمرها لكي

تؤرخ الهزيمة!

فالشاعر في هذا المقطع يقيم مفارقة تصويرية بين ماض مشرق، وحاضر تعيس، فالمجد الذي بناه الرسول هدمناه نحن، وبالتالي فقد فقدنا عنصر الحيوية فينا، وأصبحنا شواهد قديمة، وما حياتنا إلا تأريخ للهزيمة.

وفي المقطع السادس يقرر الشاعر أن الضعف والذلة عادة فينا وهنا يطلب الشاعر من الرسول أن يعلمنا تمرد الإرادة، كما علمنا الحب، كي نستطيع أن نتمرد على ضعفنا وسقوطنا.

وفي النهاية– المقطع السابع– يطلب الشاعر من الرسول أن يبكي لنا

ويدعو لنا.

فالعصر في داخلنا جدار

إن لم نهدمه

فلن يغسلنا النهار[1]

وبهذا فقد استطاع الشاعر أن يجعل من شخصية الرسول الكريم المحور الأساسي في القصيدة يجسد من خلال التوجع إليه صورة حالية للمسلمين مرفوضة، وصورة ماضية استطاع النبي ﷺ بتوجيهاته، وقيم الرسالة التي حملها أن يجعل من المسلمين أمة تسود العالم، وتنتصر على الممالك الراسخة.

ثانيا: الأسطورة في شعر الفيتوري

الأسطورة عبارة عن حكاية خرافية كان القدماء ينظرون إليها على أنها تفسر لهم الكون، وظواهر الطبيعة ونشأة الحياة وقد عرف أحد الباحثين الأسطورة بقوله: "وحسبنا أن نعرف الأساطير بأنها مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة، من قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بألوهيتها، فتعددت في نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة"[2].

والأساطير "في المجتمعات البدائية هي في خدمة الكوزمولوجيا (علم الكون واللاهوت وتاريخ العلوم، كما أن من مهماتها الخاصة أن تعالج المظاهر الجوية وتعاقب

---

(١) محمد الفيتوري- المجلد الأول ص٤٩١.

(٢) أنس داود- الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص١٩.

الفصول ودورة الإنجاب والولادة ونمو وانحطاط كل ما هو حي"[١]. وقد كانت نظرة القدماء للزمن نفسه "كدورة تتكرر دائماً كما تتكرر فيها الأحداث على وتيرة منتظمة ودقيقة كما هو حال الفصول وما تأتي به من نماء في الحيوانات والنباتات"[٢].

وفي عصر العلم فقدت هذه الأشياء واقعيتها، أما مضمونها فقد ظل له هيمنة كبيرة على تفكير الإنسان، وما زال ميراث الإنسان من هذه الأشياء موجوداً في أعماقه "واللاشعور الجماعي أو النوعي يتوارث. فهو يورث- ككل شيء آخر عن طريق التركيب العضوي، فتركيب المخ الموروث يجعل الفرد يفكر ويفعل كما كانت عادة النوع أن يفكر ويفعل خلال أجيال لا حصر لها من البدائية[٣].

وتظهر هذه الأشياء في تصرفاته. وقد استطاع يونج بنظريته في اللاشعور الجمعي أن يؤكد هذه الحقيقة، فالإنسان يصاب بالرعب مثلا عندما يطرق الباب فجأة بالليل، وهذا ميراث من عصر الكهوف عندما كان الإنسان يعيش في الكهف ويتعرض لمخاطر هائلة مع قوى الطبيعة وكائناتها قد تكلفه حياته نفسها. "فالأسطورة إذن انعكاس للاشعور الجمعي، وهي بهذا الاعتبار مصدر مشروع للفنان"[٤] وعلاقة الشعر بالأسطورة علاقة قوية "ولذلك فإننا نستطيع أن نرى الشعر الحديث في العالم كله قد دأب على الاستمداد من الأسطورة حتى أصبحت الأسطورة هي مخزنه الأثير يقول أحد النقاد إن عقل موجد الأساطير هو النموذج الأعلى لعقل الشاعر"[٥] ليس معنى ذلك أن الشعراء يستخدمونها بهدف تعليمي، وإنما كانت الغاية "إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر،

---

(١) ك. موريس بورا، الغناء والشعر عند الشعوب البدائية، ص٢٥٣.

(٢) السابق، ص٢٥٤.

(٣) روبرت ودورث، مدارس علم النفس المعاصرة، ص٢٥٧.

(٤) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٢٨٩.

(٥) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص١٣٦.

ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ"[١].

وقد مر استخدام الشعراء للأسطورة بمراحل "فأحياناً كانت الأسطورة بالنسبة لهم أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعري، وحينا آخر تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجاً في إدراك الواقع ونسيجاً حياً يتخلل القصيدة، وأساساً يرتكز عليه الشاعر في فنه بعامة"[٢]. ولقد كان لرواد الشعر الحر دور مهم في ذلك فظهرت الأسطورة في القصيدة على نحو أكثر عمقاً "ويعد استغلال الأسطورة في الشعر العربي من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثاراً حتى اليوم، لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام"[٣].

وعلى كل حال فالأسطورة بالنسبة للفيتوري لا تأخذ حجماً كبيراً، كما هو الحال عند بعض شعراء جيله كبدر شاكر السياب أو صلاح عبد الصبور فالفيتوري "لا يجيد التعبير بالأسطورة أو أحداث التاريخ، والأساطير والأحداث أدوات تعبيرية غنية بمدلولاتها متنوعة في مضامينها، وقد أحسن الشعراء المجددون استخدامها إلى حد بعيد"[٤].

وتجيء الأسطورة عند الفيتوري غالبا على هيئة إشارة إلى أسطورة معينة. لكنه يستخدم المنهج الأسطوري بكثرة في شعره، والمنهج الأسطوري هو "تقديم التجربة في صورة رمزية، وقد كانت هذه الصورة من التعبير أقدم صورة عرفها

---

(١) السابق، ص١٣٧.

(٢) محمد فتوح أحمد، السابق، ص٢٨٩.

(٣) إحسان عباس، اتجاهات الشعر الحديث، ص١٢٨.

(٤) محمد مصطفى هدارة، تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، ص٤٠٠.

الإنسان، ولا تزال حتى اليوم أصدق وأقرب صورة من صور التعبير"[1].

"على أن تبني هذا المنهج في العصر الحاضر ليس مجرد طريقة لحل موقف إنساني، وإنما هو كذلك أسلوب شعري وفني من الطراز الأول"[2].

وقد انتبه شعراؤنا إلى هذا المنهج، وأصبحنا نرى كثيراً من القصائد التي تستخدمه، والتي حققت بذلك نجاحاً لا يستهان به، وأصبحت علامات على طريق تطور القصيدة. وقد كان ذلك نتيجة التأثر بالآداب العالمية خصوصاً إليوت وإزراباوند "وربما كان إليوت في العصر الحديث هو أوضح شاعر التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر نظرياً وعملياً"[3].

ولم يكن الفيتوري بعيداً عن دائرة الاهتمام بهذا المنهج. فهو يقول في مقطوعة الديناصور من سقوط دبشليم:

أكتب عن عصرك..
عصر الغضب الميت، عصر الضحك المقهور
عصرك يا مولاي
حيث تركض الخيول في القماقم
وتسكن الغربان في العمائم
حيث يهب فجأة من ظلمة العصور
الديناصور[4].

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٢٦.
(٢) السابق، ص٢٣١.
(٣) السابق، ص٢٣٠.
(٤) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٥٥٨.

فالصورة هنا حسية فالخيول والقمائم والغربان والعمائم كل هذه الأشياء أشياء حسية. لكن السياق الذي وردت فيه لا يسلمها إلى الحسية، وإنما يجعلها فوق حسية، فهي تستعصى على الاختبار الحسي، فليس من المعقول أن تكون هناك خيول في القماقم، أو غربان في العمائم، أو يهب فجأة من ظلمة العصور الديناصور.

لقد اقتربت هذه الأشياء من منطقة الرمز، فالقصيدة هنا تجعلنا نصاب بالرعب، أمام القوى التي تخيفنا، وهو شعور قديم جربه الإنسان القديم. وربما كان هذا الشعور هو البطل الأساسي في اختراع الإنسان لكثير من الأساطير المختلفة "التي شاء بها أن يخلق لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول"[(١)]. فمن صميم أهداف الأسطورة "تنوير الإنسان البدائي عن مواضيع تثير اهتمامه دون أن يتمكن من الوصول إلى فهمها، كما نفعل نحن عن طريق التحليل أو التجريد اللذين هما فوق مستوى إمكاناته اللغوية والعقلية، وبدلاً منهما نقدم له حكاية مهمتها أن تشرح له موضوعات غامضة بمساعدة سابقة تاريخية، أو حادث تاريخي مشابه يقربها للأذهان"[(٢)].

وهذه المقطوعة على الرغم من حسيتها فإن لها أبعاداً فكرية كبيرة. فهذا العصر الذي يقوم على العسف والاضطهاد ستصبح كائناته فريسة لعملاق يأتي من الظلام يبيدها ويسحقها أمامه، ذلك العملاق الذي يرمز لقوى التخلف والرجعية، ويقول أيضاً في مقطوعة الغثيان:

تبا لعصر تمطر السماء فيه

---

(١) عز الدين إسماعيل، السابق، ص٢٣٧.

(٢) ك. موريس بورا، الغناء والشعر عند الشعوب البدائية، ص٢٥٣.

قال بيدبا لدبشليم

جرذانا وأغربة

وتلد الرجال فيه

ويعانون من المحيض

ويلتقي النقيض بالنقيض[1]

فالمطر والسماء والجرذان والأغربة، والولادة والرجال والمحيض كلها عناصر حسية. لكن منهج الشاعر في استخدامها انتقل بها من الحسية إلى منطق الرمز.

فالغريب أن تمطر السماء جرذانا وأغربة، وأن يلد الرجال، ويعانون من المحيض، فالسياق بهذه الطريقة يجعل الصور فوق حسية إنها تشير إلى أفكار، فالأشياء قد فقدت منطقيتها، والتناسق بين الأشياء قد اضطرب، ومن هنا فقد التقى النقيض بالنقيض، ونعلم على الفور أن هذا العصر موبوء. إذن فتبا له. "وهكذا تستحيل التجربة أو الشعور وفقا لمنهج الأسطورة إلى بنية وجودية حسية سرعان ما تستكشف لها أبعاداً فكرية ودلالات عقلية"[2].

---

(١) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٥٦٠.

(٢) عز الدين إسماعيل، السابق، ص٢٣٧.

الفصل السابع

البناء الدرامي في شعر الفيتوري

على الرغم من البداية السحيقة للشعر العربي، وعلى الرغم من أن الشعر ديوان العرب فإن القصيدة الغنائية كانت لها الهيمنة عليه، وقد نجد فيها أحياناً عنصر القص الذي يعتمد في بنائه على الصراع وتعدد الأصوات استمداداً من الواقع أو من الخيال على نحو ما نجد في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة والحطيئة لكن هذا الشعر يعبر عن الدراما في صورتها البسيطة.

وقد ترجم تراث اليونانيين في فترة مبكرة إلى العربية، لكن العرب لم يستوعبوا الدراما أثناء ذلك، ولم يلتفتوا إليها.

وفي العصر الحديث عرف العرب الدراما بأثر من التواصل الحضاري مع الغرب خاصة، وقد أدى ذلك إلى ظهور المسرحية الشعرية. ومع التطور الذي حدث في مفهوم الشعر، وفي البيئة العربية ظهرت البنية الدرامية بصورة واضحة ومدروسة لدى الشعراء خاصة مع تيار الشعر الجديد.

والدراما حسب تعريف أرسطو لها هي "محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[1]. وبهذا فإن الدراما يكون من أهم سماتها:

---

(١) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص١٨.

الصراع

"والدراما تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد"[1]. وما دامت القصيدة لا تسير في اتجاه واحد فإنها بذلك تكتسب نوعاً من الحيوية والحركة وتكون "موضوعية إلى حد بعيد حتى عندما يكون المعبر عنه موقفاً أو شعوراً ذاتياً صرفاً"[2]. وكان من نتيجة ذلك أن اتجهت القصيدة إلى الإطار الدرامي.

"وإذا قلنا إن الدراما هي روح الحكاية، فإنه ينبغي علينا القول بأن الصراع هو روح الدراما"[3].

فالصراع يجعل القصيدة لا تسير في اتجاه واحد، ويمنحها إثارة وحيوية أكثر وتكون أقرب إلى الموضوعية.

ومن خلال الصراع تتولد مركبات جديدة تكون أكثر إقناعاً وشاعرية، وهو ما نجده يشكل ظاهرة جديدة بالنظر في شعر الفيتوري.

والصراع عند الفيتوري قد يكون بين قوى الفكر والسلطة كما في قصيدة سقوط دبشليم[4].

فالشاعر من خلال هذه القصيدة يظهر لنا قيم السقوط التي يتمسك بها الحكام يقول:

تقولي لي يا دبشليم

---

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٩.

(٢) المرجع السابق، ص٢٨٠.

(٣) عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، ص٨٢.

(٤) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٥.

وابتسامة الغضب

تنصب ما بيني وما بينك

جسراً من لهب

أطبق فمك

حكمة هذا العصر أن تطبق عينيك

طويلاً وفمك

يا دبشليم الحق صوت الله

وكلمة الحق هي الحياة

فلا تضق ذرعاً

إذا تحركت بها الشفاه

فالشاعر يسقط التراث على الحاضر في فنية بارعة، فدبشليم ذلك الحاكم الذي يمثل قوى البغي والقمع. وبيدبا الذي يرمز إلى الفئة المثقفة المستنيرة من خلال الصراع بينهما، يعري الشاعر موقف الحاكم المتسلط الذي يسلب الناس حريتهم وحقهم في قول كلمة الحق.

وعلى الرغم من موقف الحكام الغاشم، والذي يوحي بالجبروت فإنهم لا يملكون الأمان حتى لأنفسهم.

أخائف أنت؟

وهب دبشليم مغضباً

وقال بيدبا:

تنام يا مولاي مهموما وتصحو متعباً

واعجبا:

تلبس تاجاً من ذهب

وجبة من الحرير والقصب

وحولك الحجاب والحراس بالآلاف

ثم تخاف؟

أهذه خاتمة المطاف؟

ومن خلال هذه المقطوعة نجد أن الشاعر يستدعي بعض صور التراث. فنحن –على الفور– نستحضر موقف الفارسي الذي رأى عمر بن الخطاب نائماً تحت ظل شجرة بلا حرس، والذي قارن على الفور بينه وبين أكاسرة فارس، وكيف أنهم لفسادهم يضعون أنفسهم تحت حراسة آلاف من الجنود، ومع ذلك فالخوف يسكن قلوبهم، لأنه ينبع من داخلهم في مقابل عمر بن الخطاب الذي عدل فأمن فنام.

مثل هذه الفئة من الحكام لابد أن يكون نصيبها السقوط.

ليل مداري، وظل قمر ينهار

والملك الغارق في الرموز والأسرار

منطرح على سرير ملكه، والدم والنضار

يخضبون ردهة القصر، والثوار

ذوو الشعور البيض يركضون فوق السور

وفجأة يا دبشليم يسقط الستار

ويبصق الجمهور.

وقد يعود الصراع إلى عصبية العرق أو اللون أو الانتماء. فينشأ صراع بين البيض والسود. فالأبيض يسحق حرية الأسود من أجل لونه فقط! لكن الأسود لن يستسلم.

ألئن وجهي أسود

ولأن وجهك أبيض

سميتني عبداً[1]

فالشاعر يأت بمقدمة بسيطة لكنها تنتهي إلى نتيجة كبيرة وظالمة مقدمة أطرافها تكاد تتفق، لكنها لا تلبث أن تختلف، فالاستفهام ألئن وكلمة وجه يوجد كل منهما في البيتين، ويأتي الاختلاف في الضمير فيكون ياء المتكلم في البيت الأول، وكاف المخاطب في البيت الثاني وكلمة أسود في البيت الأول وكلمة أبيض في البيت الثاني. هذه هي المقدمة، وهي مقدمة لا تؤدي إلى النتيجة الفادحة في البيت الأخير. وهي إلصاق كلمة عبد بصاحب الوجه الأسود، ونسيان إنسانيته وإمكانياته، ودفقات روحه ومن هنا يبدأ الصراع.

وقد يكون الصراع بين شعورين متناقضين في نفس الشاعر ففي قصيدة "ماضيها" يقوم صراع بين الماضي والحاضر، الماضي الذي يطل بخناجره القاسية رغم محاولة التغاضي والنسيان.

ماض دفنت عظامه يوما

لأنساه بأرض غير أرضي

فإذا به حي.. يطل مبتسما

(١) مُحَّد الفيتوري، المجلد الأول، ص٨٤.

ويمضي حيث أمضي

وأفر منه إليه

ثم أعود يا أختاه حيث بدأت ركضي[1]

ثم يخاطب الشاعر حبيبته التي يحبها، ولكنه يتعذب بماضيها، وبين شعوره بالانجذاب إليها، وشعور النفور الذي يدفعه الماضي في نفس الشاعر يدور الصراع، وإن كانت الغلبة من نصيب الماضي.

لوددت لو أني خلقتك

صورة لا تنمحي دهراً فدهرا

لوددت

لكني حملت خطيئة الماضي

على كتفي قهراً[2]

وقد يكون الصراع من أجل الكشف الصوفي.

ويحي... وأنا أتلعثم نحوك يا مولاي

أجسد أحزاني

أتجرد فيك

هل أنت أنا؟[3]

فالشاعر يصف حالة الجذب الصوفي، وهو لا يكاد يتحمل هذه الحالة،

(١) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٠٠.

(٢) محمد الفيتوري، السابق، ص٤٠٤.

(٣) محمد الفيتوري، السابق، ص٤٥٤.

فيصرخ ويحي وكأنه ألم يصفه الشاعر، وقبل أن يصل إلى مولاه يمر بحالة من التلعثم، وتتجسد أحزانه، ويتجرد في مولاه، وهو بهذا يقترب من قضية وحدة الوجود، فيتجرد في مولاه وكأن كل المخلوقات تتبع من الواحد وترتد إليه، ومن هنا فهو لا يدري على وجه التحديد، هل أصبح هو مولاه شيئاً واحداً أم لا. وهنا يكمن الصراع من أجل أن يصل إلى الحقيقة الكبرى.

وقد يكون الصراع مع قوى غيبية لا يستطيع الشاعر دفعها.

الآن يا شيخي نحن اثنان

أنت وأنا

يا ويلتا أغلقت الريح

الدروب خلفنا

وانقسم الإنسان إلى شطرين

كما لم يشأ الإنسان[1]

الشاعر يبدأ الأبيات بكلمة الآن بحروف المد فيها التي تدل على الاستغراق في اللحظة وعدم استطاعة الشاعر الفكاك من أسرها. فالزمن هنا توقف. بعد ذلك ينادي الشاعر أباه قائلاً يا شيخي بما يوحيه هذا النداء من عاطفة حميمة مصدرها ياء المتكلم، وكلمة شيخ التي توحي بالحب، ويقرر أنهما اثنان، ويقوم المد في كلمة "اثنان"، وحرف النون الساكنة فيها بإبراز مدى التفجع بسبب هذا الوضع. والنون في "اثنان" تتكرر مرتين مما يوحي بالهزة النفسية التي يعانيها الشاعر فقد تفرق هو ووالده، وبعد أن كانا شيئاً واحداً أصبح لكل منهما وجود

(١) محمد الفيتوري، المجلد الثاني، ص٥٧٥.

مختلف "أنت وأنا" فقد خطف الموت والده، لهذا فإن الشاعر يحاول أن يتحد بوالده مرة ثانية، ويحاول أن يسلك أي درب، لكن الريح تأخذ عليه جميع مسالكه، وهنا يصرخ الشاعر يا ويلتا بما يوحيه هذا الصراخ من صراع، وهزيمة أمام الريح التي ترمز إلى قوى الغيب المجهولة. بعد ذلك يجيء الاستسلام المأساوي "وانقسم الإنسان" على الرغم منه. فهو وإن كان لا يريد هذا الوضع إلا أنه في النهاية لا يملك غير الاستسلام الحزين.

وقد أفاد الفيتوري في إقامة البنية الدرامية في قصيدته من تقنيات أخرى تنتمي إلى فنون أخرى مثل:

تعدد الأصوات:

وهو تكنيك مسرحي وروائي يستعيره الشاعر المعاصر لإكساب القصيدة لوناً من الموضوعية.

"يقول باختين إن الرواية عمل يتسم بتعدد الأصوات فيه، والصوت لدى باختين لا يقتصر على المستوى اللغوي بل يتضمن أيضا الانتماء العقائدي والسلطة في المجتمع، ويشير ماكهيل **Machal** إلى استخدام آخر للكلمة لدى عالم الظاهراتية البولندي رومان إنجاردن الذي يقول بأن العمل الأدبي تتعدد فيه كذلك الأصوات الأنطولوغية أي المتصلة بالنظرة إلى الوجود عامة"[(١)].

وقد استخدم الفيتوري هذا التكنيك بكثرة، ففي قصيدة نقش على شفتين. وجدنا صوت الشاعر الذي يتوجه به إلينا، وصوت غلام فقير، وصوت يسوع، وصوت الاثنى عشر، ثم يعود صوته للظهور في ختام المشاهد الدرامية المتتابعة.

وقد استخدم الشاعر تعدد الأصوات عن طريق أسلوب المونتاج على

---

(١) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، ص٦٩.

أساس التوالي. يقول:

ويمر خلال الضوء غلام

بيروت عجوز تلبس زينتها

في كل مساء

لكلاب الصيد.. وللغرباء

أما نحن الفقراء

...ويحرك كالمجنون يديه

ويبصق في استعلاء

فهنا يلتقط الشاعر صورة لغلام فقير يمر خلال الضوء، وكأنه على المسرح، ويورد على لسانه البيت الأول.

فهو يعرى قيم الفساد المستشري في المجتمع، وسوء توزيع الثروة من خلال المفارقة التصويرية.

فبيروت تتزين كثيراً –دون داع– لكلاب الصيد وللغرباء أما أبناؤها الفقراء فلا نصيب لهم في مآدبها.

لكن الشاعر لا يلبث أن يستحضر شخصية يسوع كي يدلي بشهادته على هذا العصر.

ويطل يسوع

ثم يستخدم الشاعر تكنيك الجوقة كي يرسم لنا صورة موضوعية ليسوع نتبين من خلالها مدى غربته، وغربة تعاليمه عن هذا العالم الذي يدعي الانتماء إليه.

ها أنت أتيت

غريباً يقطر وجهك حزنا

حيث مشيت

مسيرة ألفى عام

وهنا يجيء صوت يسوع، ويستعير الشاعر عبارة يسوع الشهيرة لإكساب القصيدة لوناً من الموضوعية، والإيقاع نوعاً من الهدوء والوقار.

والحق أقول

الخالق والمأساة هو الإنسان

ويغيب يسوع

بعد ذلك يلتقط الشاعرة صورة لوجوه الاثنى عشر.

وتلوح وجوه الاثنى عشر

الأسفار اهترأت

ما بين دخان التبغ وضوضاء الحانات

وهواة السيرك، وفرسان الحلوى

وملوك الصالونات

عودوا لمغارتكم

فالعالم لم يعد العالم

وابكوا... ابكوا

فيهوذا الخائن فوق محفته الملكية آت

وتغيب وجوه الاثنى عشر.

فصوت الاثنى عشر هنا ينهض دليلاً على أن العالم لم يعد العالم. فالأسفار قد وقعت في يد من لا يقدرونها، ولا يعرفون قيمتها، وتقوم مظاهر الاحتفال عندهم بأعياد الميلاد على تعاطي الأفيون، وكثير من الضوضاء، وكثير من الحلوى، أما الأسفار التي تبني الإنسان فقد اهترأت إهمالاً لها. في مثل هذا الجو يصبح يهوذا الخائن ملكاً مرهوب الجانب، وهنا لا تجد الاثنى عشر مكاناً لها في هذا العالم فتنسحب. لكن صوت الشاعر يجيء بعناصر أكثر خيراً، فمولاته اسمها منقوش على شفتيه، وهو يستغرق فيها.

كان اسمك في شفتي

منقوشاً منذ استيقظت الأكوان

وأتيت العالم طفلاً

أغرقه الطوفان

فاخطأت الرؤيا عيناه

ومت سنينا

ثم بعثت وها أنذا يا مولاتي

أستغرق في رؤياه(١)

فالشاعر يخاطب مولاته على طريقة المتصوفه، وأنه على الرغم من الفساد الضارب أطنابه في شرائح المجتمع فإن اسمها منقوش في شفتيه منذ بدء الخليقة، لكن عندما أتى العالم طفلاً لم يستطع الاهتداء إليها إلا بعد سنين عجاف،

---

(١) مُحَمَّد الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٦١.

فيجعل نفسه ميتاً خلال هذه السنين، لكنه عندما اهتدى إليها كان ذلك بمثابة البعث الجديد، لذلك فهو يستغرق في هذا الكشف.

وهنا نجد كيف أسهم تكنيك تعدد الأصوات، مع تكنيك المونتاج في إكساب القصيدة دراميتها وموضوعيتها، وتوفير حيوية أكثر لها.

ومن التكنيكات الدرامية التي يستخدمها الفيتوري

الحوار:

والحوار "مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر"[1]. وهو تكنيك مسرحي يستخدمه الفيتوري بكثرة في قصائده.

يقول في قصيدة بيروت:

وأنت ما اسمك؟

–كنت أمتهن الحدادة... ليس لي وطن

سوى لبنان

واسمي منذ سماني أبي غسان

لم أك حاضراً إذ ذاك..

– لا تقلق.. فلن تحتاج بعد اليوم..

لاسم أو هوية

هل تريد هويتي

– لا فرق يا غسان.. سوف تموت مجهول الهوية[2].

فالشاعر من خلال الحوار يظهر لنا مدى التفسخ والقلق الذي كانت تعانيه

(١) عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص٤٢٢.

(٢) مُحَمَّد الفيتوري، شرق الشمس غرب القمر، ص١١١.

بيروت، فالموت بالمرصاد لأبنائها الودعاء الطيبين، وبلا جريمة ترتكب.

الجوقة أو الكورس

ومن التكنيكات التي يستخدمها الفيتوري أيضاً الجوقة أو الكورس "والكورس أو الجوقة– هم جماعة المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة"[١] وهم يقومون بالتدخل لشرح الأحداث أو التعليق عليها ومن هنا "فقد استعار الشاعر المعاصر وظيفة الكورس هذه في بعض القصائد ليكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجري وفي بعض القصائد كان الشاعر نفسه يقوم بوظيفة الكورس بصوته الخاص على بعض الأحداث أو الأفكار التي يتألف المحتوى العام في القصيدة"[٢].

في قصيدة طرباي كتب اسمه ورحل[٣] يستخدم الفيتوري هذا التكنيك، فطرباي فلاح من جنوب لبنان رأى الخنازير اليهودية تجتاح بلاده.

من أنتم؟

لماذا تصخبون؟

كأن أرضي أرضكم..

لن تعرفوا معنى هواي..

لها..

لن تعرفوا معنى هواي

فهو عاشق لأرضه يعيش فيها في سلام وفجأة يرى رجالاً ليسوا من أهلها

---

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢١١.

(٢) المرجع السابق، ص٢١١.

(٣) الفيتوري، المجلد الثاني، ص١١١.

يتحركون فيها وكأنها أرضهم هم، وليست أرض طرباي، ومن هنا يكثر الاستفهام الذي يعبر عن الدهشة لمجيء هؤلاء، ويعرف طرباي أنهم غزاة ينشرون الدمار. فلا يتردد لحظة واحدة في الدفاع عن بلده، ويذهب شهيداً من أجلها. وهنا تتدخل الجوقة أو صوت الشاعر الذي يقوم مقامها ليعلق على هذا الحدث ويشرح الأبعاد النفسية التي جعلت طرباي يقدم على الموت.

فهو لا يعرف التردد أبداً ولا يعرف الخوف والانحناء ولا يجيد فن النفاق، ولا يعرف القراءة، ولا يعرف قشرة الحضارة التي تخفى ذيلاً من القذارة وراء سطحها، وإنما هو عاشق لأرضه، يراها في حاجة إلى دمه، فيمنحها دمه!.

طرباي، فلاح من الجنوب

لا يعرف القراءة

وذات يوم عطشت بلاده

واستبطأ الماء

فروي عطش المحبوب

بدمه...

ثم مضى يسأله الغفران.. والبراءة..!

وقد أسهم هذا التكنيك في رسم ملامح نفسية مهمة لهذا البطل البسيط الذي كانت بساطته المتناهية وعشقه الكبير لبلده سببا مهما في بطولته التي يراها هو شيئاً طبيعياً لا يستحق عليه أجراً، في الوقت الذي نراه نحن عملاً خارقاً.

وفي قصيدة الطريق[1] يستخدم الفيتوري الجوقة.

---

(١) الفيتوري، المجلد الأول، ص٤١٧.

يبدأ المشهد الأول بدبيب قدمين طريدتين تجريان على الطريق، ثم تختفيان.. بعد ذلك يظهر على نفس الطريق خيال جندي مدجج بالسلاح يحدق في الظلام ثم يضمحل بعد ذلك يهبط السكون الثقيل على الطريق.

وهبط السكون كالجبل

وعاد يعبر الطريق، وقع قدمين

فالسكون الثقيل كان هو السكون الذي يسبق العاصفة، فقد عادت القدمان إلى العبور مرة أخرى دون أن تعلم ما ينتظرها من موت، فالجندي المدجج الذي رأيناه سابقاً معه جنود أخرى بنادقهم مصوبة على صدر هذا البطل دون أن يدرى، فهو يفر لحتفه.

وهنا يظهر صوت الجوقة في حالة من الترقب والخوف على هذا البطل الذي يكمن له الموت في الوجهة التي يجري إليها.

الموت في طريقه... يا ليته لا يقترب

الموت والعدو بالمرصاد

يا ليته يعود

فالموت في بنادق الجنود

ومن التكنيكات الدرامية التي يستخدمها الفيتوري

أسلوب الارتداد:

"والارتداد هو قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي"[1].

---

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢٢١.

ففي قصيدة مقتل السلطان تاج الدين يقول الشاعر مخاطباً الفارس تاج الدين:

بيتك عالي الشرفات

نارك لا تخبو لا تسود

وجارك موفور العرض

يا فارس...

حتى مات.

فالمقطع الأول من القصيدة يخبرنا بمصير تاج الدين وهو الموت –فقد مات– إذن فالشاعر قد اختزل عناصر القصة في مقطع واحد انتهى بموت السلطان تاج الدين، لكن الشاعر يحفر في القصيدة نهراً، فيرتد بنا إلى الوراء، ويبدأ المقطع الثاني بهذا الأسلوب الحكائي.

كان السلطان يقود طلائعنا

نحو الكفار...

فهذا البطل كان يقود الطلائع نحو المعتدين، ولا تخفى دلالة استخدام الشاعر لكلمة الكفار بما نبعثه من ذكريات حروب كثيرة معهم، لانعدم فيها نبل الغاية، وشرف المقصد. فهو إذن يدافع عن قضية، وهو مناضل شريف، وتستمر القصيدة في تطورها، ويستخدم الشاعر فيها تكنيكات درامية أخرى مثل الحوار والجوقة... إلخ لتكشف لنا عن انتصارات هذا البطل وحسن بلائه في حرب الكفار على الرغم من تخلف أسلحته بالنسبة لهم، وعلى الرغم من تثبيط بعض أصحابه لهمته، لكنه في النهاية يكون مصيره الموت، وترتد القصيدة إلى النقطة التي انتهى المقطع الأول بها:

وتساقط تاج الدين

لم يقو الفارس أن يرجع

لبكاء الشعب عليه

فرصاصات خمس صدئات

تسكن في عينيه

لكن أحداً لم ير رايته

تسقط من كفيه(1)

وقد أسهم أسلوب الارتداد في قطع التسلسل الزمني للقصيدة مما يجعل القارئ ينتبه لدراميتها، فهي لا تسلمه للقراءة المتكاسلة، وإنما تصدمه. وبهذا يعمق الشاعر صلتنا ببطل القصيدة الذي مات ميتة شريفة، فنفجع لموته في آخر القصيدة أكثر من فجيعتنا لموته في أولها كما يستقطب اهتمامنا على امتداد القصيدة.

ومن التكنيكات التي يستخدمها الفيتوري أيضاً.

المونولوج الداخلي أو المناجاة

"وهو تكنيك من تكنيكات تيار الوعي في الرواية الحديثة يستخدمه المؤلف في تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض الجمهور افتراضاً صامتاً"(2). وهذا التكنيك يكشف أعماق الشخصية، ويجعل القصيدة لا تسير في اتجاه

(1) الفيتوري، المجلد الأول، ص٣٢٣.

(2) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٥٨، ترجمة: محمود الربيعي.

واحد، فتكتسب بذلك حركة، وحيوية أكثر، وتسهم في إبراز الجانب الموضوعي فيها. "وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكن يبرز على السطح من آن إلى آخر"[١].

في قصيدة اعترافات يستخدم الشاعر أسلوب المونولوج الداخلي يقول:

لا شيء

ويتجهم حزني

ويغطيني عرق الموت

وأحس بشيء مصلوب

ينزع أطرافي المصلوبة

ويغوص بصدري كالسكين

(دع المقادير تجري في أعنتها

ولا تبيتن إلا خالي البال)

ويحي من هول الأكذوبة

ويحي.. وأنا شفتا شعبي.. أنا عيناه[٢]

الشاعر هنا يشعر بثقل الوقر الذي يحمله، فهو يرى أبعاد المأساة: وهو يحمل كل خطيئة عصره، ثم لا يلبث صوته الداخلي أن يقذف بهذا البيت:

---

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٩٤.

(٢) الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٤٤.

دع المقــادير تجــري في أعنتهــا ولا تبيــتن إلا خــالي البــال

فما الذي يقلقه؟! أليس كل هذا من المقابر، فما عليه إذن إلا أن يبيت مرتاح البال، لكن الصوت الخارجي الذي يحتكم إلى العقل لا يلبث أن ينفجر ضد صوته الداخلي الممثل للخنوع والرغبة في الحياة بسلام، ويصرخ، ويحي من هول الأكذوبة.. كيف يكون مرتاح البال وهو عينا الشعب وشفتاه؟ وقد كان الشاعر موفقاً في تضمين هذا البيت من التراث، ليوحي بالتربية الخاطئة التي يتربى عليها أبناء العصر، فهم جيل يتربى على الخنوع والرضا والاستسلام، بحجة أن هذه هي المقادير. لكن روح الشاعر الحيوية المتدفقة تأبى أن تخضع لهذا النمط الساكن، بل تثور ضده، وتصرخ معلنة ثورتها.

وقد رأينا كيف أسهم المونولوج الداخلي في جعل القصيدة لا تسير في اتجاه واحد، بل في اتجاهين متغايرين، وهنا يكمن سر موضوعيتها ودراميتها.

وفي قصيدة الطفل والشمس يقول:

وها أنذا يا مليكة أرجف

ها أنذا أقف الآن في آخر الصف

أرفع راية حبي التي لن تريها

ألوح مضطربا

في يدي وردة هي قلبي

أغوص وحيداً... وحيداً

أنا الأرض والسحب

آه.. لقد سبقوني

فأي الهدايا يمر بها شاعر

عبر عينيك

أيقونة من خزائن فرعون؟

أم خاتم من كنوز سليمان؟

أم نجمة من سماء بلادي؟

أي الهدايا؟

فقد سبقوني[(١)]

فالشاعر يحاول أن يصل إلى محبوبته، ولكن الزحام شديد، فهو يقف في آخر الصف، ويحاول أن يرفع راية حبه، ولكنه متأكد أنها لن تراها، فيلوح مضطرباً، وفي يديه وردة هى قلبه الذي يعشقها، ولا يملك غير هذا الحب إعلاناً لها، وهنا يشعر بالوحدة القاتلة، فيظهر المونولوج- صوته الداخلي-.

آه... لقد سبقوني

فهو يعترف بأن الآخرين قد سبقوه، فكيف يلفت نظر هذه الملكة، وبأي الهدايا الخيالية يستطيع أن يصل إليها.

إن هذا المونولوج قد أضاء نفسية الشاعر، وكشف لنا عن عمق معاناته، ورغبته في الوصول إليها.

ومن التكنيكات التي يستخدمها الفيتوري.

---

(١) الفيتوري، المجلد الثاني، ص٤٤٨.

المونتاج

وهو محاولة مقصودة يعمد فيها الفنان إلى "ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية ترتيباً خاصاً بحيث تعطي هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب معنى خاصاً لا تعطيه إذا ما رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة"(١). وبهذا فالمونتاج لا يعول على عنصر الزمن وإنما يهتم بالرابطة، والحدث الدرامي بين الأجزاء المختارة، ويتمثل هذا الأسلوب في النص الشعري حين "يلجأ الشاعر إلى تقديم مجموعة من الصور أو العناصر المختلفة التي تؤلف في مجموعها إطاراً عاماً لرؤيته الشعرية، أو تحدث تأثيراً متكاملاً لم تكن هذه الصورة أو العناصر أو لنقل اللقطات السينمائية لتحدثه لو قدمت منفصلة، أو مرتبة على نحو آخر"(٢). وقد استخدم الفيتوري هذا التكنيك في قصائده. ففي قصيدة الناقوس يقول:

نار ضحايانا

تسيل في حنايانا

فلنتكئ حينا على عظام موتانا

ولنصمت الآنا

برج كنيسة قديمة، وراهب قلق

وغيمة تحك فخذيها، وتعبر الأفق

ورجل بلا عنق

وامرأة على الرصيف تنزلق

وقطة أسفل السلم تختنق

---

(١) السيد محمد علي السيد، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، ص١٤٧.

(٢) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢٢٩.

وصوت ناقوس يدق

يرسم نصف دورة على الفضاء

ويدق[1]

فالشاعر يرسم جواً حزيناً، بالغموض والوحشة والكآبة. كل هذا بسبب الضحايا الأبرياء. فنجد اللقطات تجيء بطريقة تقوم على الشعور الداخلي للشاعر، فهناك لقطة لبرج كنيسة قديمة تشع بالوحشة والكآبة، وراهب قلق، ولقطة لغيمة متثاقلة، تعبر الأفق وهي تحك فخذيها في تبلد غريب، ولقطة أخرى لرجل قد اندقت عنقه، والدماء من حوله، ولقطة لامرأة تتزلق قدماها على الرصيف من الخوف والهلع، وهي صورة توحي بالانكسار.

ولقطة أخرى لقطة تختنق أسفل السلم، حيث تسمع مواءها وهو يتردد في فضائه الداخلي.

ولقطة أخرى لصوت الناقوس الذي يدق حزيناً، ويرسم أحزانه في الفضاء.

بهذه اللقطات التي اختيرت بعناية على الرغم من تباعد مجالاتها يتعمق بداخلها الشعور بالحزن، والوحشة والكآبة، حتى لنجد الحزن قد ملأ الدنيا كلها، وأصبح يحاصرنا من كل جانب، ولا غرابة في ذلك قد ارتسم أيضا على لوحة الفضاء[2].

كما يعد من أبرز أدوات الشاعر في تشكيل البنية الدرامية:

---

(١) الفيتوري، المجلد الأول، ص٤٢٢.

(٢) انظر أيضاً السيد محمد علي السيد، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، ص١٥٠.

المفارقة التصويرية

وهي تكنيك "يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض[1].

وهذا التكنيك يظهر بصورة واضحة في شعر الفيتوري.

فأحياناً يقيم مفارقة تصويرية عن طريق بث ملامح غير عادية في الشخصية التراثية كي يفرغها من مضمونها، وتتحول إلى مجال من مجالات السخرية.

يقول:

نحن العرب

عنترة العبسي فوق صهوة الفرس

يصرخ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها

وترجف الجبال رهبة، وتجمد السحب

لأنه قهقه أو غضب

لأنه ثرثر أو خطب

لأنه النار التي تفرخ في ذرات الرماد والحطب[2]

فعنترة يمثل قيم الفروسية النبيلة، وهو وجه مشرق من وجوه تراثنا الخالد، يحوله أبناؤه المعاصرون إلى أسطورة جوفاء خالية من مضمون الفروسية الحقة.

وبذا تقوم مفارقة تصويرية بين عنترة القديم، وعنترة في فهم المعاصرين له.

---

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٣٧.

(٢) الفيتوري، المجلد الأول، ص٦١١.

ومن الممكن أن تكون المفارقة هنا ناتجة من كون أحد أبنائها المنوط بهم الدفاع عنها وإعلاء كلمتها ومكانتها، وقد تحول إلى مصدر رعب لها من خلال أي فعل يمارسه، غير أن مسار القصيدة يرجح التفسير الأول.

وأحياناً يكون طرفا المفارقة شيئين عصريين، تقوم المفارقة على أساسهما، وتسهم في إبراز التفاوت الطبقي في المجتمع ومن هنا فإن المفارقة تأخذ مضموناً اجتماعياً.

يقول:

زمني... يا أخت هوايا عجب

موسم جوع... وجبال ذهب[1]

فالجوعى لا يجدون ما يقتاتون به طوال موسم كامل رغم وجود جبال من الذهب لدى الأغنياء.

فقلة هي التي تستمتع بكل الخيرات، في مقابل كثرة كاثرة لا تجد الرغيف، وقد تكمن المفارقة في العجز عن استغلال الإمكانات الطبيعية التي خصهم الله بها.

وأحياناً يقيم الشاعر مفارقة على أساس الزمن أو الفعل التحولي المرتبط به. يقول مخاطباً جنودنا في حرب أكتوبر:

من قبل أن تشتعل الحياة

في عظامكم

سبية كانت صبايا كم

---

(١) الفيتوري، المجلد الأول، ص٣٧٣.

حزينة كانت وجوه الأمهات

وكانت العتمة والثلوج

فوق الزهر والنبات

والعقم في النواة

مباحة كانت عذاراكم

وأنتم تغسلون عارهن الآن...

تكسرون قيد الأرض(١)

فهؤلاء الجنود قبل أن يأخذوا بثأرهم، كان الوضع شائناً للغاية، فأصابع الفناء تمتد في كل شيء حولهم، أما الآن فهم يحررون الأرض بجسارة فائقة، وقد أسهمت المفارقة التصويرية هنا في توضيح وضعين مختلفين تماماً، وضع يقع في الزمن الماضي، وهو رديء، ووضع حسن يظهر الآن. والمفارقة هنا تقوم على عنصر الزمن وما يرتبط به من فعل تحولي. فقد اختلف الفعل تماماً في الحاضر عنه في الماضي على الرغم من أن المقاتلين في حرب ١٩٦٧م هم أنفسهم في عام ١٩٧٣م.

(١) الفيتوري، المجلد الثاني، ص٤٣٤.

الفصل الثامن

الموسيقى في شعر الفيتوري

"يعد الشكليون وأصحاب النظريات الموضوعية الموسيقى وإيقاع الكلمات أقوى عناصر الجمال في الشعر"(١) والموسيقى هي عنصر تكويني أساسي في الشعر والملاحظ أن كل المحاولات التي حاولت التنصل منها لم يقدر لها السيادة، ومن العسير حقا أن يتخلى الشعر تماماً عن الموسيقى، لذا فقد اهتم الباحثون بدراسة هذه الظاهرة المهمة.

أولاً: الوزن

وإذا تتبعنا هذه الظاهرة في شعر الفيتوري فإننا نلاحظ أن البحور ذوات التفعيلة الواحدة صاحبة السيادة في شعره. والفيتوري يكتب الشعر العمودي ويجيد فيه، وينوع على بحوره، ويستخدم البحور ذوات التفعيلة الواحدة، والبحور المركبة، ولا يكاد يخطئ فيهما، واستطاع أن يلفت النظر إليه بشعره العمودي، كما استطاع أيضاً أن يلفت النظر إليه بشعره الحر، والشعر العمودي عند الفيتوري يستوعب القضايا العصرية، فهو لا يقنع بالدوران في الفلك القديم.

وقد قمنا بعمل إحصائية للبحور في شعره، فوجدنا أنه من خلال ٢٠٨ قصيدة كانت نسبة البحور كالتالي:

المتدارك ٣٨.٩% ٨١ قصيدة.

الرجز ٢٦.٤% ٥٥ قصيدة.

(١) صلاح رزق، أدبية النص، ص٢٢١.

الكامل ٩.١% ١٩ قصيدة.

الرمل ٧.٦% ١٦ قصيدة.

المتقارب ٤.٨% ١٠ قصائد.

البسيط ٤.٣% ٩ قصائد.

المجتث ٢.٨% ٦ قصائد.

الخفيف ١.٤% ٣ قصائد.

الهزج ٠.٤٨% ١ قصيدة.

الوافر ٠.٤٨% ١ قصيدة.

الطويل ٠.٤٨% ١ قصيدة.

بعد هذه الإحصائية يتبين أن بحر المتدارك يأخذ مساحة أكثر في شعر الفيتوري، يليه الرجز. ثم يأتي بعدهما الكامل والرمل ثم المتقارب... إلخ فالبحور ذوات التفعيلة الواحدة صاحبة السيادة هنا.

فهل هناك علاقة بين الوزن والمضمون؟

"قد يكون من العسير أن نجيب عن مثل هذا التساؤل إجابة مقنعة[1] "على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والحزن يتخير عادة وزناً طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه ويأسه. غير أنه إذا نظم الشعر وقت المصيبة والهلع فقد تتطلب هذه الحال وزناً قصيراً يتلاءم

(١) إبراهيم أنيس، بحور الشعر وأوزانه، مقال بكتاب العربي، الكتاب الثالث عشر، ص٢٦.

وسرعة التنفس وازدياد ضربات القلب"[1].

وهذا ما حدث مع الفيتوري، فنرى المتدارك يجيء -غالبا- في موضوعات تكون ثورة الشاعر فيها واضحة، فهو يستخدم هذا الوزن في قصيدته إلى عبد الخالق محجوب ورفاقه الذين أعدمهم الرئيس جعفر نميري وهذا بالنسبة للشاعر مصيبة كبيرة فنراه يتخير المتدارك.

وفي قصيدة أنا زنجي يستخدم أيضا المتدارك ليصب رؤيته المتوترة في وجه من يريدون تضييع هويته.

وفي قصيدة من أجل عيون الحرية يلجأ الشاعر إلى هذا الوزن الذي يتلاءم مع حالته المتوترة حيث يريد أن يكتب فوق لهيب النيران كلمته من أجل الحرية... وهكذا.

فمجيء المتدارك بالذات بنسبة أكبر في شعره يكشف عن شاعر متوتر يحمل على كاهله أعباء كثيرة، فلا مجال للتأمل والفلسفة، وإنما المجال هنا للحركة والفعل والتغيير، وهذا يتناسب مع بحر "لا يصلح إلا للحركة الراقصة المجنونة"[2].

كذلك أيضاً مجيء الرجز بكثرة فهو بحر شديد النثرية "فقد يكون في إيقاع الرجز المتوازن بين الحركات والسكنات وحرية الزحافات فيه ما يجعله قريباً من إيقاع اللغة العادية"[3] وهذا ما أدى إلى شيوع هذا البحر في حركات الشعر الحر عموما، والفيتوري أيضاً، فهو يتلاءم مع الواقع العادي، ومحاولة الشاعر لتفجير طاقات اللغة وإمكانياتها، والبحث عن لغة شعرية من خلال اللغة النثيرية التي

---

(١) السابق، ص٢٨.

(٢) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص٨٠.

(٣) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص٤٠.

يتكلم بها الناس.

الفيتوري يكتب الشعر العمودي كما سبقت الإشارة، ويكتب الشعر الحر، ويمزج بين النمطين الحر والعمودي أحياناً، وأخيراً يكتب قصيدة النثر فالقصيدة عنده تخضع لتكنيكات موسيقية منها.

١- المزج بين الشكلين الحر والعمودي

في قصيدة إلى عبد الخالق محجوب ورفاقه[١] يمزج الفيتوري بين النمطين الحر والعمودي.

فالقصيدة من بحر المتدارك يبدأها الشاعر بقوله:

حين يأخذك الصمت منا

فتبدو بعيداً..

كأنك راية قافلة غرقت

في الرمال

تعشب الكلمات القديمة فينا

وتشهق نار القرابين

فوق رؤوس الجبال.

فالشاعر يخاطب عبد الخالق محجوب الذي أعدمه الرئيس السوداني جعفر نميري. نرى أن القصيدة جاءت على وزن المتدارك–وهو وزن كما يقول المجذوب "رتيب جداً"[٢] فهو هنا يوحي بالحزن، وبأن محاولة التغيير دائما فاشلة، فها هو

(١) المجلد الثاني، ص٦٩.

(٢) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص٨٠.

البطل الذي حاول التغيير قد أخذه الصمت، ورغم أن هذا البحر سريع جداً في حالة الخبن فإن الفيتوري لم يأت به مخبوناً دائماً وإنما راوح بين الخبن وغيره–كما أن حركات المد تزداد بصورة واضحة ليقلل من سرعة البحر، فيتلاءم مع حالة الحزن التي تعتريه على ذهاب بطله، وجاءت القافية لاما ساكنة مردوفة بألف ممدودة موحية بالصدمة وطولها.

كان من الملائم أن يستخدم الشاعر النمط الحر من المتدارك في هذا ليكون ملائماً للدفقة الشعورية فتطول الأبيات أو تقصر، ولكنه عندما جاء إلى الخاتمة نجده يقول:

قتلوني

وأنكرني قاتلي

وهو يلتف بردان في كفني

وأنا من؟

سوى رجل واقف خارج الزمن

كلما زيفوا بطلا

قلت: قلبي على وطني

ينبغي ألا تدخدعنا طريقة الكتابة– فالفيتوري كتب هذه الأبيات على طريقة الدفقة الشعورية، لكنها من الشعر العمودي، فهو هنا يلجأ إلى الوزن العمودي ليكون مناسباً لهذه الصرخة التقريرية التي تستقطب أبعاد المأساة مأساة وطنه– ويقل التعبير بالصورة عما كان عليه الأمر في التشكيل الحر في نفس القصيدة، ويعطي بذلك نهاية موسيقية صاخبة ترن في الأذن وتؤثر في القلب كي يظل صداها بعد انتهاء القصيدة، ليعطي إيحاء بالانكسار، واعتمد أيضاً على

أسلوب المفارقة التصويرية.

قتلـــوني، وأنكـــرني قـــاتلي وهـــو يلتـــف بـــردان في كفـــني

واعتمد أيضاً على أسلوب الشرط الذي يوقظ حاسة التوقع لدى المتلقي.

كلمــــا زيفـــــوا بطـــــلا قلـــت قلـــبي علـــى وطـــني

كل هذه الأشياء أسهمت في علو نبرة الخاتمة.

وفي قصيدة معزوفة لدرويش متجول[١] يمزج الشاعر بين النمطين الحر والعمودي، فالقصيدة من بحر المتدارك لكنه يبدؤها مستخدماً النمط الحر، وينتهي إلى استخدام النمط العمودي وهي مكونة من ثلاثة مقاطع، في المقطع الأول يبوح لنا الشاعر بحالته الصوفية، وكيف أن أحداً لن ينتبه له. وفي المقطع الثاني يصف الشاعر حالة القرب من مولاه، ومحاولة اتحاده به.

وفي المقطع الثالث يصف الشاعر حالته في "الحضرة" فهو في حضرة من يهوى وهنا يستخدم الشاعر النمط العمودي، ليكون مناسباً لجو الحضرة، ودندنتها.

٢- المزج بين أكثر من وزن في القصيدة:

وهذا أيضاً من التكنيكات التي استخدمها الفيتوري، ففي قصيدة بقدر ما تسع السماء[٢] يمزج الشاعر بين المتدارك والكامل.

فهو يبدأ القصيدة بالمتدارك قائلاً:

لغة أخرى غير الخزف الشرقي

---

(١) المجلد الأول، ص٤٥٣.

(٢) مُحَمَّد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص١٠٥.

السائل في الكلمات

وموسيقى الأشعار

لغة غير الماضي الأنقاض

وغير الأقبية المتراكمة الأحجار

لغة تمحو –تتفاقم– توغل.

تورق ليل نهار.

فهذا البحر يعتبره المجذوب رتيباً جداً، ولا يصلح إلا للحركة الراقصة المجنونة(١).

في حين يراه إبراهيم أنيس منسجم الموسيقى حسن الوقع في الآذان(٢).

قد أكثر الشاعر من خبنه ليتلاءم بحركته الراقصة المجنونة مع رغبة التغيير العنيفة، ومحاولة خلق لغة جديدة، لغة تكتسب كيمياء الفعل وحيويته، لغة تمحو وتورق، فاللغة هنا لا يريدها الشاعر إشارية أو ميتة لا تعبر عن جوهر الخلق الذي نعيشه.

وهذا البحر أيضاً منسجم الموسيقى حسن الوقع في الآذان؛ لذا فقد استغل الشاعر هذه الخاصية فيه ليجعلنا نشعر بمدى التغيير السعيد، فالواقع قد تغير إلى الأحسن، ولابد أن يجد لغته المورقة. غير أن الشاعر ينتقل إلى بحر الكامل.

الذي يقول ابن رشيق عنه: "سماه الخليل كاملاً لأن فيه ثلاثين حركة لم

---

(١) انظر عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص٨٠.

(٢) انظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٠٦.

تجتمع في عيره من الشعر"[1] وقد وصفه المجذوب بأنه أكثر بحور الشعر "جلجلة وحركات"[2] ليعبر من خلاله عن فخامة بغداد وحضارتها وحيويتها يقول:

وأنا الدم القلق الحرون

وأنا النقوش البابلية

ليس تحجبها سحابات القرون

وأنا انفجارات العذاب المحض

في زمن الفجيعة والجنون

وأنا الإرادة لا تهون

ولا تخون[3]

إن جلال الفخر يناسبه جلجلة الكامل، واتساعه ليناسب ما يفرغ فيه من امتداد النفس. وقد استغل الشاعر عناصر موسيقية ليؤكد مدى الفخامة والجلال لدى بغداد، فقد جاء التكرار –وأنا– ليكون بؤرة تنطلق منها شعاعات خالدة في اتجاهات كثيرة فهي الدم القلق الحرون الذي يأبى أن يستقر على ضيم أو أن يكون فرداً في قطيع الهزيمة.

وهي تمتلك الأصالة، والحضارة المتأصلة، فالنقوش البابلية أقوى من الزمن، وهي أيضاً أكثر الناس عذاباً بالهزيمة إلى درجة الانفجار، وشعاع رابع هو الإرادة التي لا تعرف الكلل، ولا تعرف الخيانة.

---

(١) نقلاً عن سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص٤٥.

(٢) عبد الله الطيب المجذوب، السابق، ص٨٠.

(٣) يأتي العاشقون إليك، ص١٠٩.

والفيتوري يستخدم قافية رنانة، فالنون المردوفة بمد توحي بالصمود الواضح ضد كل محاولات الهدم أو التشويه.

وقد أكثر الشاعر منها ليوحي بصفة التغلب على العقبات الكثيرة.

فبغداد مدينة خالدة، ولم تتغير ملامحها البطولية –من وجهة نظر الشاعر– لذا فقد لجأ الشاعر إلى الكامل، وهو بحر "فقير في إمكانيات التنويع لأن وحدة إيقاعه متفاعلن محددة الملامح ليس من السهل تغيير ملامحها"[١].

لكننا قد لا نعدم تفسيراً آخر لهذه القافية التي توحي بنغمة هابطة لا تخلو من انكسار، فكأن الجلجلة الخطابية تشف في اللحظة الأخيرة عن أنها ليست وليدة فعل حقيقي جوهري، لكن هذا التفسير يستبعد لأن الذي يحدد أيا من التفسيرين هو سياق القصيدة، وهذه قصيدة تمجد بغداد، وفي الوقت نفسه فإن نوع القراءة يحدد إيحاء القافية، فإن كانت القراءة منكسرة هادئة كان الأنسب التفسير الثاني، وإن كانت قوية فإن التفسير الأول هو المرجح، فكلمة "رجل" تقال هي هي ولكنها في موقف تكون للمدح والتعظيم، وفي موقف آخر للاستخفاف.. وهكذا.

المخالفات الوزنية في شعره الحر

وقد جاءت في شعر الفيتوري مخالفات عروضية مثل استخدام التذبيل في بحر الوافر وهو "زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع"[٢] والتذييل لم يرد عروضياً إلا في بحر المتدارك والكامل[٣].

---

(١) علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، ص٢١٥.

(٢) محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص٣٢.

(٣) انظر جدول الزحافات والعلل في السابق، ص٧.

يقول الفيتوري في قصيدة معيتيقة والله وقاتلوها[١].

وجاء نهار

وجاءوا ينصبون خيامهم

في السهل

فارتعشت معيتيقة

فالتفعيلة الأولى هي مفاعلتنا وقد وفق الشاعر في زيادة هذا الساكن ليدل على أن هذا النهار كان من الطول والجثوم بحيث لا ينتهي.

كذلك أيضاً يستخدم الترفيل "وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع"[٢] في بحر الرجز رغم أن هذا لم يرد عروضيا إلا في فاعلن– متفاعلن[٣]، فهو يطرح معطيات بحر الكامل على تفعيلة الرجز.

يقول في قصيدة الله يا شيخي أنا[٤] وهي رثاء لوالده:

وسقط الحزن على حديقني وسقط التراب

أسود يا شيخي مثقوب المرايا

فتقطيع ما سبق كالتالي:

متفاعلن– متفعلن– فعول– متفلان

مستعلن– مستعلن– مستفعلن– مستفعلاتن

(١) المجلد الثاني، ص٤٨٦.

(٢) محمود مصطفى، السابق، ص٧.

(٣) محمد الفيتوري، المجلد الأول، ص٥٧٤.

(٤) محمود مصطفى، السابق، ص٣٢.

فالشاعر يستخدم الخزم في بداية التفعيلة "وهو زيادة حرف إلى أربعة أحرف في صدر الشطر الأول من البيت، أو حرف أو حرفين في أول العجز، وشذ بأكثر من أربعة في أول الصدر، وبأكثر من حرفين في أول العجز"(١) وقد رأينا كيف استخدم الشاعر مستفعلاتن بزيادة سبب خفيف عليها.

ومن الملاحظ أن الفيتوري لم يسيطر على الوزن هنا، ربما ذلك لشدة حزنه وانفعاله بسبب وفاة والده، فقد جعله هذا يستغرق في المضمون أكثر من استغراقه في الوزن. ورغم هذا فالقصيدة تمتلك كثيراً من روح الشعر، والذي جعلها كذلك هو استخدام الشاعر للغة جعلتها تنأى عن النثرية، فضلاً عن كثافة دور الصورة في تشكيل قيمها الجمالية.

كذلك أيضا استخدم الفيتوري فاعل في حشو المتدارك.

يقول:

الدرب كثعبان ينزلق خلال الغابة

تقطيعه

فعلن– فعلن– فعلن– فاعل– فعلن– فعلاتن

وهذا أمر شائع في الشعر الحر.

وهو أيضاً يستخدم الخزم في حشو البيت.

يقول:

كان غريباً مثل تمثال حجر فيه ألوهة البشر ووثنية البشر فتقطيع البيت يجيء هكذا.

---

(١) السابق، ص٣٢.

مستفعلن– مستفعلن– مستعلن– مستعلن– مستفعلن– متف.

فالتفعيلة السادسة زاد الشاعر فيها حرفين. فالموزون فيها من أول ثنية إلى وهي على وزن مستفعلن.

وليس بخاف أن الشاعر قد استخدم التفعيلة الأخيرة ناقصة متف.

الخلط بين التفعيلات في القصيدة

والفيتوري يخلط بين التفعيلات في القصيدة الواحدة، حتى تعرض لمؤاخذة النقاد يقول الدكتور عبده بدوي "ومن الغريب أن شاعراً مثله يحتكم إلى ناصية البحر لا يستطيع في الشعر الجديد التحكم في التفعيلة، وشعره الأخير شاهد على هذا"[1] ففي قصيدة أقوال شاهد إثبات. ينتقل الشاعر من تفعيلة الرجز إلى تفعيلة الرمل والمتقارب دون ضرورة فنية تستدعى ذلك، ولا مستوجبة تحولات في الرؤية أو التجربة، وإنما يجيء الخلط هنا لا ممنهجاً ولا مدروساً.

يقول:

عبر الدهاليز الطويلة

التي تختال في قاعاتها الضيقة السوداء

آلهة الموت صفوفا

ناشرات خلفها الصمت والانطفاء

مشيت محكوما

تعريت من الذكرى[2]

(١) عبده بدوي، في الشعر والشعراء، ص١٥١.

(٢) المجلد الأول، ص٦٣.

وتقطيع الأبيات السابقة هكذا.

مستفعلن– مستفعلن

متفعلن– مستفعلن– مستفعلن– مستعلن

مستفعلات– فعلاتن– فعلاتن

فاعلاتن– فاعلاتن– فعولن– فعول

متفعلن– مستفعلن– مستفعلن

ولاشك أن هذا الخلط يصدم الأذن، ولا يجيزه العروض.

الفيتوري وقصيدة النثر

وقد ظهرت محاولات في الشعر العربي تستهدف فصل الشعر عن الفنون الأخرى، حتى الموسيقى نفسها فعناصره الذاتية تجعله شعراً دون حاجة إلى الموسيقى[١] وأطلق على هذا اللون من الكتابة "قصيدة النثر" "والاسم ترجمة حرفية لمصطلح فرنسي نعرف نماذجه في بعض أعمال بودلير ورامبو وغيرهما، تعبيراً عن لون من الكتابة لا يعني بالعروض إطلاقاً، ويحاول أن يحقق عن طريق النثر نقل الشحنة الشعورية للقارئ"[٢].

ولقد "كان بودلير مثلاً يطمع إلى أن يحقق الشعر موسيقى بدون إيقاع ولا قافية حتى يكون مرنا و كي بتكيف مع حركات الروح الغنائية، وتموجات الخيال، ورجفات الضمير"[٣].

(١) انظر في هذا مُحَمَّد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، ص١٠٧.

(٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، أقول لكم عن الشعر، ص٣٢٣.

(٣) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٤٣٧.

وقد ظهر الشعر المنثور في المهجر الأمريكي "وكان رائده أمين الريحاني" "وقد تأثر فيه بالشاعر الأمريكي ولت وتمان... ولكن دعوة هذا الشعر ما لبثت أن ماتت أو كادت تموت"[١].

وبعد ظهور شعر التفعيلة ظهر هذا المصطلح بشكل أكثر حدة في لبنان، وقد اتخذ من مجلة "شعر" منبراً له، وأقحم نفسه على الذوق العام، واستجاب له عدد كبير من الشعراء، وتحمس له، مما أدى إلى طوفان هذا النوع من الكتابة "ومما لا جدال فيه أن عصرنا يشهد عودة هجومية لقصيدة النثر"[٢].

ويعد مُحَمَّد الماغوط، وأدونيس من أكثر المروجين لها، أما الفيتوري فإنه لا يذهب في هذا الطريق بعيداً، فهو مقل في هذا الجانب، وقصيدته من شرفة باريزية[٣] نموذج لذلك يقول:

منذ سنين مررت من هنا

وقفت طويلاً، تحت هذى السماء

هل تراها باريس أخرى!

لم تعد الأشياء هي الأشياء

تغير كل شيء.. لم يتغير شيء

هي التي تغيرت...

أنا الذي تغيرت..

لم يزل راسين وكورني... فيكتور هوجو

---

(١) عز الدين الأمين، نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، ص٩٢.

(٢) سوزان برنار، قصيدة النثر، ص٢٤٦، ترجمة: زهير مجيد مغامس.

(٣) قوس الليل قوس النهار، ص٥٤.

وجورج صائد.. شارل بودلير وجان كوكتو

بيكاسو العصبي وجوجان... سارتر وسيمون

كل فوق مقعده الحجري

في حديقة المدينة الخالدة

التي صنعت يوما ما تاريخ هذا العالم

فهناك ثلاثة محاور تقوم بينهم علاقة جدلية.

الشاعر والمدينة والزمن. فالشاعر قد مر بالمدينة سابقاً، وها هو يلتقي بها الآن، لكن الزمن –لا يجعل الأشياء كما هي– ومن هنا فقد ظهر الانحراف الأسلوبي الذي لا يجعل القطعة تسير في اتجاه واحد، وتقدم للقارئ صوتين متغايرين.

هل تراها باريس أخرى

لم تعد الأشياء هي الأشياء

تغير كل شيء.. لم يتغير شيء

هي التي تغيرت...

أنا الذي تغيرت...

فما يراه الشاعر الآن ليس هو ما رآه سابقاً فيتساءل حائراً هل تراها باريس أخرى، فالأشياء تغيرت لكن روح باريس فيها، ثم لا يلبث صوته الداخلي أن يقول لم يتغير شيء، فحتى وإن تغيرت الأشياء فإنها تتغير بطريقة باريسية إن صح التعبير، فليس هناك تأثير على الروح العام لباريس.

هذا الانحراف الأسلوبي أطال وقفة الشاعر المندهشة أمام هذه المدينة، ومن

ثم ظهر نوع من الصراع الشاعري في نفسيته حتى أصبح لا يستطيع أن يقرر نهائياً من الذي تغير هو أم هي.

ولا يلبث الشاعر أن يقدم صورة ثانية مليئة بالجلال والفخامة

لم يزل راسين وكوربي... فيكتور هوجو

وجورج صائد.. شارل بودلير وجان كوكتو

بيكاسو العصبي وجوجان... سارتر وسيمون

كل فوق مقعده الحجري

في حديقة المدينة الخالدة

التي صنعت يوما ما تاريخ هذا العالم

فهذه الصورة تجعل باريس هي باريس، وهي صورة تجعل الشاعر يواجه الزمن، فهؤلاء العظماء تحولوا إلى شواهد المجد العظيم وبذا فقد استطاع الشاعر أن يرى كيف تتحول الأشياء إلى تاريخ.

ويتضح أن قصيدة النثر يتهددها شيئان "فهي تعرض نفسها من ناحية للاختفاء والتلاشي في النثر كما تختفي شبكة صيد في البحر، ومن ناحية أخرى نرى في أيامنا الحاضرة تكون "عمل مبتذل" حقيقي للشعر الفوضوي ينذر بتولد ارتباك مخيف للقيم"[(١)].

والفيتوري لم يخترع بحوراً جديدة، ولم يذهب في التشكيل الموسيقي مذهباً بعيداً، فهو يؤمن بأن كل الأنهار تصب في البحر، والبحر لم يمتلئ، ولا داعي

---

(١) سوزان برنار، قصيدة النثر، ص٢٥٠.

للتعقيدات، طالما أنه بالأبحر المعروفة يستطيع أن يعبر عن المضمون الذي يريده[١].

ثانياً: القافية

لقد أثارت القافية كثيراً من الضجيج حولها على مدار الشعر العربي كله. لقد استهدفت لمحاولات التجديد قبل الوزن نفسه، وفي كثير من الأحيان كانت شهرتها أكثر من الوزن. فهناك القصائد الميمية، وهناك البائية وهناك اللامية... إلخ كل هذه القصائد نسبة إلى القافية. وهذا يدل على دور القافية في الشعر، وأهميتها البالغة إليها.

وقد اختلفت الآراء بكثرة حول تعريف القافية "حيث يراها الأخفش آخر كلمة، في البيت، ويراها آخرون مساوية للروى أي آخر حرف صحيح (غير معتل) في البيت، في حين يراها الخليل، وهو التعريف الأكثر شيوعاً: "مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت"[٢].

وحرف الروى هو أهم حروف القافية، ويجب أن يوجد فيها، أما باقي الحروف فقد توجد أو لا توجد.

وهناك من يتصور أن قضايا "القافية كانت مطروحة على مستوى الوعي المعرفي أو حتى العلم لدى العرب، ولم يفعل واضعو العلم سوى تنظيم هذه القضايا ووضعها في نسق، لم تتحكم فيه فكرة مسبقة كفكرة الدوائر العروضية مثلاً ومن هنا جاء العلم قريباً من الواقع الشعري"[٣].

---

(١) من حديث شافهني به الشاعر نفسه.

(٢) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص٨٦.

(٣) السابق، ص٩٠.

فليس هناك قافية مكسورة وإنما هناك قافية قبيحة على عكس الوزن مثلاً الذي يتشدد فيه الخليل ويحكم بانكساره إذا لم يوافق الأساس الكمي الذي وضعه للشعر.

وإذا كان شعراء الموجة الجديدة من الشعر الحر، قد حاولوا التخلص من الوزن التقليدي، وجاءوا بنظير له. فإنهم في أحيان كثيرة لم يضربوا بالقافية عرض الحائط لأن "الوظيفة الفنية للقافية تقترب إلى حد كبير من الوظيفة الفنية التي تنهض بها الوحدات الإيقاعية"[١].

والمتتبع لشعر الفيتوري يجد أن القافية اتخذت أكثر من صورة عنده، فهناك نظام التقفية في الشعر العمودي عنده، وهناك أيضاً نظام التقفية في الشعر الحر.

أولاً: نظام التقفية في الشعر العمودي

١– قافية موحدة في القصيدة كلها.

مثل: إلى فتحي سعيد –هذا الشعب– قصة إلى روح صالح الشرنوبي – هوانا– لبنان– إلى الأخطل الصغير... إلخ.

والملاحظ أن القافية تجيء موحدة في الموضوعات الفخمة والتراثية. ففي الرثاء يجيء بالقافية موحدة في الغالب.

يقول مخاطباً الأخطل الصغير[٢]:

يا أمير الشعر

والشعر رؤى نبويات عليهن لثام

---

(١) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة محمد فتوح أحمد، ص٩١

(٢) المجلد الأول، ص٦١٣.

واقفا منك أنا في حضرة

هي كالبحر اصطخاب وارتطام

فالقافية هنا لم تأت عبثاً، وإنما هي نسيج حي في الأبيات غير أن القافية أحياناً تجيء لسد فراغ البيت.

يقول في نفس القصيدة:

فأقيموا كيف شئتم

إنما نحن أو أنتم عليها يا لئام

فكلمة (يا لئام) جاءت لتشغل مساحة زمنية فقط، فلا يوجد داع فني لها، فهي –ربما– تقلل من صيغة التحدي الموجود في البيت. فإذا قال:

فأقيموا كيف شئتم

إنما نحن أو أنتم عليها

يكون الاحتكام هنا للسيف والقوة، أما مجيء (يا لئام) فتوحي بأن الاحتكام دخل فيه السباب والشتائم أيضا. وهذا ربما يقلل من مضمون التحدي الصارم.

كذلك أيضا يستخدم الفيتوري القافية المقطعية.

حيث تجئ القصيدة على هيئة مقاطع تتغير القافية من خلالها مثل قصيدة الليل والحديقة المهجورة[1].

يقول:

الليل

---

(١) المجلد الأول، ص١١٤.

ليل العبيد المتوجين.. العرايا

القابعين تماثيل..

فوق أرض الخطايا

الآثمين... النبيين

القاتلين.. الضحايا

مثلي... ومثلك

نحن المسوخ..

نحن السبايا

تتغير القافية في المقطع التالي:

الليل

هذى العيون المصعوقة المصدومة

هذي الشفاه الغلاظ

المصبوغة.. المحمومة..

هذي الحكايا القديمة..

هذي الجراح الأليمة..

هذي السواقي

التي تطحن العظام الرميمة.

نجد الشاعر قد بنى قصيدته الرباعية على وزن المجتث، مع تغيير القافية من مقطع لمقطع، حتى لا يصيب القارئ بملل، وهو متأثر بالمدرسة الرومانسية.

وهذا اللون من القافية يمنح البنية الإيقاعية حيوية أكثر، ويظهر الثراء في الأنغام المتجاوبة، وبذا تزداد القيمة الموسيقية في القصيدة ويزداد أيضاً جمالها.

ويساهم في إظهار لوحات فنية للقطات متنوعة كل منها يظهر جانباً من الليل، حتى إذا جاءت القافية المقطعية الأخيرة يكون الليل قد اتضحت جميع معالمه، وما يتعلق به من أحداث صاخبة.

والفيتوري أيضاً يستخدم قافية مزدوجة مثل قصيدة الطوفان الأسود[١] يقول:

لقد غسل النور أضك..

حتى سراديبك الرطبة المظلمة

مشى الفجر فيها بأنفاسه

يفضض أيامك القادمة

فهل تسمعين أغاني الزنوج

تدوى مثقلة بالحياة

وهل تبصرين وجوه العبيد؟

تقهقه حول نعوش الطغاة.

وهذا اللون كما نرى يمنح الموسيقى قدراً من التنوع، والانسجام، ويحقق قدراً كبيراً من الحرية للشاعر، يستطيع به أن يعبر عن مكنون نفسه دون أن تقف القافية عقبة كأداء في طريق إبداعه، وهذا يتناسب مع قصيدة طويلة مثل الطوفان الأسود، تتعدد فيها المناظر والأصوات، وتتنامى الأحداث.

---

(١) المجلد الأول، ١١٤.

ثانياً: نظام التقفية في الشعر الحر

رغم ما يراه أنصار الشعر الحر من أن التخلص من القافية المطردة يعد مكسباً كبيراً، فإنهم -أو معظمهم على الأقل- لم يتخلص من القافية مطلقاً، وإنما حاول توظيفها من خلال تكنيكات خاصة، فهناك نظام القافية المتوالية "وهو الذي تتغير فيه القافية على طريق التوالي بدون التزام عدد الأبيات المبنية على قافية واحدة، فقد يغير الشاعر القافية بعد بيتين، أو ثلاثة، أو أربعة، دون أن يلتزم بأي عدد يبنيه على قافية واحدة"[1].

وهذا النمط يجئ لدى الفيتوري بكثرة

يقول في قصيدة القيامة[2]:

لتعانق نبوءتها هذه الروح

ولتنتصب أفقا مشمسا، خيمة الطيب والخبز..

ولتستحل فوهات البنادق

في كف حاملها، نهراً أبيضاً

يتدفق عبر الحقول

وليظل اكتمالك فوق مدار الفصول

أيها البشري، الإله، الرسول

القرابين والشوق منا

ومنك الرضا والبشارة

---

(١) علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، ص٣٧٧.

(٢) شرق الشمس غرب القمر، ص٥٦.

صحراء نحاسية، نحن لولاك

أزمنة من حجارة

نجد أن القافية هنا تغيرت دون تقيد بعدد الأبيات، فقد جاءت القافية لاماً مردوفة بمد ثلاث مرات، ثم تغيرت إلى راء قبلها مد مرتين... وهكذا في بقية القصيدة تتغير القافية دون التزام من الشاعر بأبيات معينة.

وهناك أيضاً القافية المحورية

"وهذا النظام تبني فيه القصيدة على قافية أساسية أو أكثر تكون محور القصيدة، وتدور حول القافية المحورية مجموعة من القوافي الفرعية تتردد في بعض مقاطع القصيدة في حين أن القافية المحور تظل تتردد طوال القصيدة على مسافات متفاوتة"[١].

ففي قصيدة ريح الحزن القادم[٢] يقول الفيتوري:

غضبي يتكسر في عينيها الضوء

وتصطدم الأشياء

تعود عناكب ميتة

ودمي عرجاء

تستغرق ضاحكة..

في غرفة أرملة سوداء

أرجوحتها صدئت من أعوام..

---

(١) علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، ص٣٧٩.

(٢) المجلد الأول، ص٤٦٦.

وخيوط رداء

وسحاب بكاء

لمغن يستجدي رواد الحانة

مفقوء العينين

لطفل ميت في السنتين

لجيش يغرق في الصحراء

فالقافية هنا هي الهمزة المردوفة بألف تتراوح في القصيدة. ولا يكاد الشاعر يتركها إلى قافية أخرى إلا ريثما يعود إليها، فهي بمثابة المحور الذي تدور حوله القصيدة كلها.

وربما تركها إلى قافية أخرى.

غضبي يا مولاتي..

لو أعرف من أي الآفاق

تهب الريح

لكنت سبقت الريح

وكنت نشرت على جنبات..

الأفق ردائي

من أقصاه إلى أقصاه

لأحجب ريح الحزن القادم عن

عينيك...

وأنصب عرشك قرب الشمس

وأعزف موسيقاي محبا

في ملكوت الله

فالقافية تغيرت هنا إلى هاء مردوفة بألف، لكن الشاعر لا يلبث أن يعود إلى القافية المحورية مرة أخرى فيقول:

غضبي يا مولاتي

لو أقدر كنت ملأت حديقتنا الجرداء

بالزنبق والدفلي

وكنت غسلت كآبات الفقراء

من أجلك يا عيني

ولكني لا أملك إلا الكلمة في شفتي..

أسطرها حينا في الصخر

وحينا أنقشها مثل المجنون

على صفحات الماء.

ولا يخفي أن سيطرة القافية على القصيدة أسهم في جعل القصيدة تدور حول معاني الحزن واليأس.

والفيتوري أحياناً يترك القافية من سطر أو أكثر وسط أسطر مقفاة "وهو نمط من أنماط التقفية يقوم فيه الشاعر بالمزج بين المؤالفة والتناسب بين أصوات القافية في عدة أسطر والمخالفة بينها في سطر معين بغية إحداث نوع من المفاجأة للمتلقي تجذبه لمتابعة القصيدة من جهة والإحساس بتفاوت درجات الشعور

واختلافها في القصيدة من جهة أخرى"[١].

يقول الفيتوري:

ليس طفلاً ذلك الخارج من أزمنة الموتى

إلاهي الإشارة

ليس طفلاً وحجارة

ليس شمساً من نحاس ورماد

ليس طوقاً حول أعناق الطواويس

محلى بالسواد

إنه طقس حضارة[٢]

فقد خالف الشاعر القافية الأساسية في سطرين هما الرابع والسادس ليحدث نوعاً من المفاجأة للمتلقي، والإحساس بدرجات الشعور واختلافها.

القافية المرسلة

"وفي هذا النمط الحر من أنماط القافية ترسل الأبيات تماماً من كل قافية، ولا ترد فيها القافية إلا عفواً بحيث لا يتعمدها الشاعر، ولعل هذا النمط يمثل آخر المراحل التي تمردت فيها القصيدة الحديثة على القافية"[٣].

في قصيدة حوارية للفرعون وأورشليم[٤] تجئ القافية مرسلة، ولا يتعمدها الشاعر.

---

(١) السيد محمد علي السيد، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، دراسة نقدية، ص٤٦٧.

(٢) محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، ص٥٤.

(٣) علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، ص٣٨١.

(٤) شرق الشمس غرب القمر، ص٤١.

يقول:

والرمال العشوق تسيل حنينا إلى ساحل البحر

كل مغن مع الفجر ينحت تمثاله خلف سور السماء

والفجاءات تستبق الحلم

من ذا الذي يطرق الآن باب السكوت عليك

وأنت الذي لوحته المسافات

باب السكوت عليك!

اعصفي خارجا كيف شئت

غداً تشرب الأرض طوفانها

والضحية تدفن قاتلها

إنهم يفقأون عيون النبيين

عبر شوارع أم المدائن مصر.

اغتسلت بكل مياه البحار

من الإثم لم أغتسل

نجد القافية هنا مرسلة، ولا تجئ إلا عفواً، فهي مرة الهمزة المردوفة بألف، وأحياناً نون موصولة بهاء متحركة، أو لام موصولة بهاء متحركة، أو لام ساكنة.

الخاتمة

تناولت الفصول السابقة شعر الفيتوري المجموع في مجلدين كبيرين، وأربعة دواوين متفرقة هي: شرق الشمس غرب القمر– يأتي العاشقون إليك– قوس الليل قوس النهار– أغصان الليل عليك ولم يتعرض البحث لمسرحيتين شعريتين للفيتوري في المجلدين قناعة منا بأن طريقة المعالجة ستختلف. ومن الممكن أن تفرد للمسرحيتين دراسة خاصة بهما.

وقد كان جل اعتماد البحث على الدراسة العلمية لشعر الفيتوري، وما يمكن استمداده منه من قيم جمالية أو موضوعية.

ولم نعتمد كثيراً على آراء الشاعر المتناثرة في أحاديثه الصحفية، ومقابلاته لأن الأساس الأول لنا هو دراسة المادة الشعرية.

فالقائدة تكون أفضل عندما ندرس الشعر ذاته دون الدخول في تفاصيل عن حياة الشاعر أو نفسيته، أو الفترة التاريخية التي عاش فيها، أو المجتمع الذي عاش فيه. فكل هذه الأشياء تبعد بنا عن الفائدة المرجوة، فقد عانينا كثيراً من مناهج البحث التي تتناول العمل الأدبي مركزة على الجانب الاجتماعي أو التاريخي أو النفسي.

وقد كشفت التجربة العملية عن أن المنهج الاجتماعية أو التاريخي أو النفسي لم يسهم أي منهما كثيراً في الكشف عن أدبية الأدب، وإن اتسم بقدر من الجدة والطرافة على أيدي كتاب كبار.

وقد تعرض البحث لقضيتين مهمتين: قضية الموضوع وقضية الصياغة الجمالية.

وقد تشعبت قضية الموضوع إلى ثلاثة محاور:

التصوف والالتزام والثورية والمرأة رأينا خلالها إسهام الفيتوري الشعري في هذه المجالات.

فقد أشاع في التصوف اغتراباً حزيناً، وحباً يائساً، وهو يمزج التصوف بقضايا العصر وهذه النقطة الأخيرة شكلت محوراً مشتركاً بين الفيتوري وعدد ملحوظ من شعراء جيله.

وفي موضوع الالتزام والثورية رأينا الفيتوري شاعراً ملتزماً، بل من أكثر شعراء جيله التزاماً. وقد رصد البحث الموضوعات التي ظهر فيها التزام الفيتوري مثل– موضوع إفريقيا– التصوف– والواقع العربي ولأن التصوف له فصل سابق فقد أدرجنا دراسة صوفيته الملتزمة فيه.

أما موضوع إفريقيا فهو من أكبر ما أسهم به الفيتوري في الشعر العربي الحديث، بل إنه يعد من أصدق وأشهر من تناول كفاح هذه القارة السمراء ضد المستعمر الغربي من خلال التجربة الشعرية.

ولا ينكر دور الفيتوري في إسهامه في قضايا الواقع العربي بصفة عامة– ولا يعني ذلك أنني مؤمن بحتمية الالتزام في الشعر، وإنما الأمر لا يعدو تقرير واقع رأيته، ووصف ظاهرة لاحظتها خلال الدراسة.

وبالنسبة لي فإن محاولة فرض أية رؤية قبلية أو خارجية على الشاعر مهما كان خطرها– تعد من الأمور المؤثرة سلبياً على الشعر، ولذا يجب التأكيد كثيراً على التفريق بين الالتزام والإلزام.

لكن ذلك لا يمنع من وصف ما لاحظت وقد لاحظت أن الفيتوري رغم التزامه لم يهبط شعره إلى مستوى الدعاية التي ينحدر إليها الشعر الملتزم عادة.

ويحسب له أنه قد استطاع أن يحقق معادلة جريئة بين التزامه، وجمال الصياغة في شعره.

أما فيما يتعلق بموضوع المرأة فقد لاحظت نماذجها عنده، فهناك المرأة محبوبة، والمرأة مناضلة، والمرأة رمز.

لكننا لا نظفر –في الغالب– برؤية ذهبية للمرأة تتحول فيها إلى سر من أسرار الحياة، ومنبعاً للطاقة الحيوية في الكون.

أما قضية الصياغة الجمالية في شعره فقد تم تناولها في خمسة فصول– وهي: فصل اللغة. وهذه القضية لها خطرها في النقد عموماً، وفي النقد الحديث بصفة خاصة.

وقد لاحظ البحث مدى اقتراب لغة الفيتوري من لغة الحديث أو الواقع اليومي رغم فصاحتها، وعدم فقدانها لأهم ما يميز لغة الشعر من بكارة وإشعاع، وهو في هذا يتفق مع كثير من شعراء جيله مثل: بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور.

وقد تعرض البحث في ذلك لدراسة للفظة مفردة، ودراسة الأسلوب وبعض الظواهر اللغوية.

أما فصل الصورة، فقد تناول البحث وسائل تشكيل الصورة، وبعض أنماطها، وبعض العيوب التي وقع فيها، ومصادرها، وينتهي بحديث عن الرمز في شعره.

وقد ظهر –من خلال هذا الفصل– مدى وعي الفيتوري بالتقنيات الحديثة في تشكيل الصورة.

وللفيتوري صوره الخاصة التي قد لا نجدها عند غيره، وأحياناً تمتاح من عناصر إفريقية صميمة، فنشعر بمذاقها الخاص.

وقد ظهر وعي الفيتوري بالتقنيات الحديثة في التشكيل بالموروث، أما في مجال الأسطورة، فقد لاحظ البحث أنها لا تأخذ حجماً كبيراً في شعره بيد أنه يستخدمها استخداماً خاصاً، حيث يقوم بتقديم تجربته في صورة رمزية تستمد مقوماتها من عناصر أسطورية.

وللفيتوري إسهاماته في البنية الدرامية للقصيدة، وهو يمتلك الوعي بتقنياتها الحديثة من صراع وتعدد أصوات وحوار وجوقة وارتداد ومونولوج داخلي ومفارقة تصويرية.

بعد ذلك تنتهي فصول الدراسة الفنية عند دراسة الظاهرة الموسيقية في شعره، حيث يتم التركيز على بنيتها الخارجية. وقد اهتم هذا الفصل بدراسة الوزن والقافية، وما يتعلق بهما من أحكام.

والحقيقة أن الموضوعات التي طرقها البحث يصلح كل منها للاستقلال ببحث علمي له منهجه ونتائجه.

كما أن شعر الفيتوري يغرى بالمقارنة بينه وبين الشعراء الأفارقة الذين يكتبون باللغة الإنجليزية والفرنسية.

وفي النهاية لا أستطيع أن أدعي أن البحث قد أحاط بكل ما ينبغي أن يقال عن شعر الفيتوري.

المصادر والمراجع

أولاً:

١- القرآن الكريم.

٢- الكتاب المقدس - العهد الجديد.

ثانياً: المصادر

محمد الفيتوري، الأعمال الكاملة، مطبوعات دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

وتضم:

١- أغاني إفريقيا.

٢- اذكريني يا إفريقيا.

٣- عاشق من إفريقيا.

٤- معزوفة لدرويش متجول.

٥- سقوط دبشليم.

٦- البطل والثورة والمشنقة.

٧- أقوال شاهد إثبات.

٨- ابتسمي حتى تمر الخيل.

دواوين متفرقة

٩- شرق الشمس غرب القمر، دار الشروق، ط١، ١٩٩٢.

١٠- يأتي العاشقون إليك، دار الشروق ط١، ١٩٩٢.

١١- قوس الليل قوس النهار، دار الشروق، ط.١٩٩٤

١٢- أغصان الليل عليك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٧م.

ثالثاً: المراجع

١- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، حـ٦، ١٩٨٨م.

٢- إبراهيم الدسوقي شتا، التصوف عند الفرس، دار المعارف.

٣- إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.

٤- أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤.

٥- إحسان عباس، اتجاهات الشعر الأدبي المعاصر، دار الشروق ط٢، ١٩٩٢م.

٦- أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا، دار المأمون للتراث.

٧- أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية.

٨- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف ط٥، ١٩٨٧.

٩- أديرث (ماكس)، أدب الالتزام، تقديم وترجمة وتعليق: عبدالحميد شيحة، مكتبة نهضة مصر.

١٠- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبدالرحمن بدوي، النهضة المصرية، ١٩٥٣.

١١- أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان.

١٢- إيفانس (إيفور) مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي، ترجمة: زاخر غبريال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

١٣- إيمان يوسف بقاعي، الفيتوري الضائع الذي وجد نفسه، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤م.

١٤- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩م.

١٥- برنار (سوزان) قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م.

١٦- بشبندر (ديفيد)، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

١٧- بودلير (شارل) أزهار الشر، ترجمة: مُحَمَّد أمين حسونة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.

١٨- بورا (سير موريس) التجربة اليونانية، ترجمة: أحمد سلامة مُحَمَّد السيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

١٩- بورا (سير موريس) الخيال الرومانسي، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

٢٠- بورا (سير موريس) الغناء والشعر عند الشعوب البدائية، ترجمة: يوسف شلب الشام، دار طلاس للترجمة والنشر، سوريا، ط١، ١٩٩٢م.

٢١- تشادويك (تشارلز)، الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م.

٢٢- تشارلتن (هـ - ب) فنون الأدب، ترجمة: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م.

٢٣- جابر عصفور، الصورة في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ١٩٧٣م.

٢٤- جليلة رضا، وقفة مع الشعر والشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

٢٥- جميل صليبيا، اتجاهات النقد الحديث في سورية، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٩.

٢٦- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط١، ١٩٨٤م.

٢٧ - حياة حدارة المراد، الحب والجمال في شعر خريستو نجم، المكتبة الثقافية، بيروت، مكتبة السائح، طرابلس، ط١، ١٩٩٢م.

٢٨- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨م.

٢٩- رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٨م.

٣٠- رسل (برتراند)، الزواج وأخلاقيات الجنس، ترجمة: نظمى لوقا، مكتبة غريب.

٣١- رشاد رشدي، المدخل إلى النقد، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٤.

٣٢- زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٥٩م.

٣٣- زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٣م.

٣٤- سارتر (جان بول) ما الأدب؟ ترجمة: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦١م.

٣٥- سعد دعبيس، حوار مع قضايا الشعر المعاصر، دار الفكر العربي.

٣٦- سلدن (رامان) النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٣٧- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٣م.

٣٨- شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٩٧م.

٣٩- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف.

٤٠- شيلي (ب - ب) برومثيوس طليقا، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

٤١- صابر عبد الدايم، الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٤.

٤٢- صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، ط١، ١٩٨٩م.

٤٣- صلاح عبدالصبور، الأعمال الكاملة، الدواوين الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٤٤- صلاح عبدالصبور، الأعمال الكاملة، أقول لكم عن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

٤٥- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

٤٦- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.

٤٧- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد والأدب، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع.

٤٨- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٤٩- عباس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ط٢، دار الشعب.

٥٠- عباس محمود العقاد، الله، دار المعارف، ط٤، ١٩٦٤م.

٥١- عبدالحكيم بلبع، حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠م.

٥٢- عبدالرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢.

٥٣- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب.

٥٤- عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢.

٥٥- عبده بدوي، شخصيات إفريقية، مكتبة الأنجلو المصرية.

٥٦- عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.

٥٧- عبده بدوي، في الشعر والشعراء، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٢.

٥٨- عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، الجزء الأول، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٥م.

٥٩- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣.

٦٠- عز الدين الأمين، نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، دار المعارف، ط٢، ١٩٧١.

٦١- علي أدهم، فصول في الأدب والنقد والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦٢- علي شلش، الأدب الإفريقي، عالم المعرفة، ١٩٩٣م.

٦٣- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط١، ١٩٧٨م.

٦٤- علي عشري زايد، الرحلة الثامنة للسندباد، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، دار ثابت، ١٩٨٤.

٦٥- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار علوم، ط١، ١٩٧٨م.

٦٦- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ط٣، دار الفكر العربي.

٦٧- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، ط٣، ١٩٨٩م.

٦٨- الغزالي (أبو حامد) إحياء علوم الدين، دار إحياء الكتب العربية، فيصل الحلبي.

٦٩- فائق متى، إليوت، دار المعارف، ط٢، ١٩٩١م.

٧٠ - فاروق شوشة، أحلى ٢٠ قصيدة حب في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

٧١ - فريزر (س - ج)، الكاتب الحديث وعالمه، ترجمة: أحمد سلامة مُحَمَّد السيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٧٢- قيس بن الملوح، ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فراج، مكتبة مصر.

٧٣- قيس النوري، الأساطير وعلم الأجناس، دار الكتب للطباعة والنشر، العراق.

٧٤- كمال عبد الحليم، إصرار، مطبوعات الغد، ١٩٨٣م.

٧٥- لوتمان (يوري)، تحليل النص الشعري، ترجمة: مُحَّد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥م.

٧٦- مُحَّد حسن عبد الله، اللغة الفنية، دار المعارف، .١٩٨٥

٧٧- مُحَّد سامى الدهان، الغزل، دار المعارف، ط٣، ١٩٨١.

٧٨- مُحَّد شفيع السد، البحث البلاغي عند العرب، تأصيل وتقييم دار الفكر العربي.

٧٩- مُحَّد عبدالسلام كفافي، اتجاهات إنسانية في شعر الصوفية، محاضرات الموسم الثقافي الثاني لجامعة: بيروت العربية العام الجامعي ١٩٦١-.١٩٦٢

٨٠- مُحَّد عبد الغني سعودي، قضايا إفريقيا، عالم المعرفة، ١٩٨٠.

٨١ – مُحَّد عبدالمعطي الهمشري، ديوان الهمشري، جمع وتحقيق: صالح جودت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، .١٩٧٤

٨٢- مُحَّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط١، .١٩٩٦

٨٣- مُحَّد عناني، من قضايا الزدب الحديث مقدمات ودراسات وهوامش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

٨٤- مُحَّد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠.

٨٥- مُحَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

٨٦- مُحَّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨م.

٨٧ – مُحَّد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، ط١، ١٩٨٤م.

٨٨- مُحَّد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، ط٢.

٨٩- مُحَّد مصطفى هدارة، تيارات الشعر المعاصر في السودان، دار الثقافة بيروت، ١٩٧٢م.

٩٠ – مُحَّد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

٩١- مُحَمَّد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر.

٩٢- محمود الربيعي ، قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م.

٩٣- محمود الربيعي، في نقد الشعر، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م.

٩٤- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، مكتبة مُحَمَّد على صبيح وأولاده، ط.٦٣

٩٥- مكليس (أرشبيالد)، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوشي، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.

٩٦- منيف موسى، مُحَمَّد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٥م.

٩٧- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢م.

٩٨- نجيب صالح، مُحَمَّد الفيتوري والمرايا الدائرية، الدار العربية للموسوعات، ط١، ١٩٨٤.

٩٩ – نزار قباني، حبيبتي، منشورات نزار قباني.

١٠٠- همفري (روبرت)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، ١٩٧٤م.

١٠١- ودورث (روبرت) مدارس علم النفس المعاصرة، ترجمة: كمال الدسوقي، مطبوعات جامعة الزقازيق.

١٠٢- ويلز (هاري)، بافلوف وفرويد، الجزء الثاني، ترجمة: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.

103- T. S. Eliot - Collected poems 1909 - 1962 Faber and Faber London - Boston.

رابعاً: رسائل جامعية

١- السيد مُحَّد السيد، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، دراسة نقدية، رسالة دكتوراه بكلية دار العلوم، ١٩٨٦م.

٢- السيد مُحَّد على السيد، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير بكلية دار العلوم، ١٩٨٠م.

٣- علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، رسالة ماجستير بكلية دار العلوم، ١٩٦٨م.

٤- عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، رسالة ماجستير بكلية دار العلوم، ١٩٧٩م.

خامساً: الدوريات

١- مجلة الخرطوم، العدد السابع، ١٩٦٧م.

٢- مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م.

٣- مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر، ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧.

٤- مجلة فصول، المجلد الثامن، العددان ١، ٢ مايو ١٩٨٩.

٥- مجلة فكر وفن، العدد التاسع، ١٩٦٧، يصدرها ألبرت تايلا وأنا ماري شيمل.

٦- مجلة القلم، السنة الأولى، العدد الثالث، أغسطس .١٩٩٥

٧- كتاب العربي، الكتاب الثالث عشر، أكتوبر ١٩٨٦.

الفهرس